CARL LOEWES WERKE

Gesamtausgabe der

BALLADEN,

LEGENDEN, LIEDER UND GESÄNGE

für eine Singstimme

im Auftrage der Loeweschen Familie herausgegeben

von

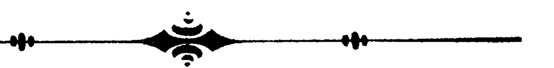
DR. MAX RUNZE

BAND XI

Goethe und Loewe

I. ABTEILUNG

Lieder und Balladen



Verlag von BREITKOPF & HÄRTEL in Leipzig

Brüssel · London · New York.

V. A. 1811.

Allgemeines Vorwort zu Band XI und XII.

Goethe und Loewe.

»Den November, den dreissigsten
Feiere stets als heiligen Tag.«
(Goethe an B. v. Knebel 1820.)

I. Loewes persönliche Beziehungen zu Goethe und seiner Familie.

»**Goethe** und **Loewe**« ist ein wichtiges Thema, wo es sich um Beantwortung der Frage nach **Goethes** Stellung zur Musik überhaupt handelt. Es ist ja bekannt, dass Goethe kein sonderlich tiefes Verständnis für die wahre Grösse der edelsten Schwesterkunst der Poesie besass, dass er darum auch nicht die Heroen der Musik, wie Beethoven, Schubert, — nicht einmal, soweit sie seine eigenen Dichtungen durch Töne verherrlicht hatten — nach Gebühr gewürdigt hat.

Ich hatte seiner Zeit im »Loewe redivivus« die Frage aufgeworfen, ob Goethen, wenn er Loewes Kompositionen etwa des »Erlkönig«, der »Braut von Corinth«, des »Hochzeitliedes« in angemessenem Vortrag kennen gelernt hätte, Loewes Weise der musikalischen Gestaltung wohl gefallen haben möchte? Ich bin allerdings der Meinung, dass solches der Fall gewesen wäre, und wiederhole meine Ansicht, dass Goethe gerade durch Loewes Kompositionen seiner Balladen richtigeres Verständnis und eine bessere Meinung von der Musik als Kunst überhaupt erhalten haben würde. Dies um so mehr, da die beiden echten, ja geborenen Balladengenies sich in mündlicher Unterhaltung über Wesen und Form der Ballade vollkommen einig waren.

Goethe war ja auch Gelegenheit geworden, die Goethe-Loewesche Ballade aus erster Hand kennen zu lernen; — und wenn auch Goethe, als Loewe im Jahre 1820 ihm in Jena den »Erlkönig« vorsingen wollte, denselben damals nicht zu hören bekam, weil er in Jena nicht über ein Instrument zur Begleitung verfügte, so hatte er den jüngeren Balladenmeister doch ausdrücklich für später nach Weimar eingeladen, wo er — durch Loewes Persönlichkeit und Unterhaltung für dessen Balladenkomposition interessiert — mit Vergnügen seine Ballade hören wolle. Leider kam es dazu nie. Dass aber Goethe weiterhin keinerlei Interesse für Loewe bezeigte, ja, auch jener Unterredung sich kaum wieder erinnern mochte, trotzdem ihm Loewes Meisterschaft als Balladenkomponist einige Male in greifbare Nähe gerückt war — daran ist kein anderer schuld, als der Mann, der leider für Goethes musikalisches Verständnis recht massgebend blieb — **Zelter**.

Merkwürdigerweise hatte sich **Loewe** unmittelbar von seinem Besuche bei **Goethe** in Jena nach Berlin zu **Zelter** begeben, um sich bei ihm auf Wunsch des Magistrats von Stettin noch erst seiner musikalischen Prüfung zu unterziehen. Die Prüfung fiel natürlich glänzend aus. So lernten beide Männer sich kennen. Loewe trat gleich darauf Ende des Jahres 1820 seine Stelle in Stettin an und hatte gewissermassen zur Übernahme seines Lebensberufes die Weihe Goethes aus Weimar entgegengenommen. An

Zelter, den er innig verehrte, schrieb er unter dem 20. Februar 1821 einen längeren pietätvollen Brief (bisher unveröffentlicht). Ein zweites, gleichfalls nicht veröffentlichtes Schreiben an Zelter liegt vor vom 30. Dezember 1823. Aus demselben geht hervor, dass Loewe Zelter kurz zuvor in Berlin besucht hatte. Bemerkenswert ist dann die zweite Hälfte des Briefes: »Sie erhalten anbei ein Exemplar von meinen Versuchen in der Ballade. Höchst schätzbar würde mir es sein, von Ihnen verehrter Herr Professor! einen, vielleicht belehrenden Tadel [NB! die beiden letzten Worte von Zelters Feder dick unterstrichen] enthaltendes, Urtheil [NB! wiederum von Z. unterstrichen] darüber zu hören. Die hohe Klarheit und gediegene Einfachheit Ihrer [wiederum von Z. unterstrichen] Schöpfungen in dieser Art von Musik, geht diesen ersten Versuchen freilich noch ab, das fühle ich deutlich; so sehr es auch mein Bestreben war, in Ihre Fusstapfen zu treten. Sich zu zähmen, ist gar schwer, mir wenigstens ist es nicht leicht, — darum haben Sie Nachsicht! Der Jünger kann nicht gleich Meister sein wollen, wenn es auch der Meister wünscht.

Sie haben, wie wir hier hören, längere Zeit auf Ihrer Reise bei Ihrem Freunde **Goethe** gelebt? Was hätte ich nicht für eine Stunde geben wollen, in der ich hätte zuhören können, wenn Sie beide über Kunst-Gegenstände sprachen! Hätte man da nicht sollen einen Geschwind-Schreiber verbergen?

Mit der grössten Hochachtung und Liebe
Ew.: Wohlgeboren
treuster Verehrer
C. Loewe.«

Dieses Schreiben, und wohl noch mehr das Loewesche Balladen-Heft, scheint den biederen Meister in Berlin in gewaltigen Zorn versetzt zu haben. Er lässt sich darüber **Goethe** gegenüber aus (Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter, Band III, S. 387, ff): »Da Du gern Briefe von mir liesest; so lege einen solchen bey. **Doris** ist eben daran, ihn Dir abzuschreiben. Ich bin in der Art fast geplagt und kann's doch wieder nicht lassen, die jungen Männer welche aus meiner Schule [!!] in die Welt gehen und mit ihr fort- und verschwimmen, mit den Blicken zu begleiten.

Der junge Mann ist der Musikdirektor * * * in * * * und weder ohne Wissen noch ohne Geschick; damit wünscht er denn zu machen, was Gott gerade ihm nicht gegeben hat. Wollte er machen, was er kann, weiss, ja was er machen soll, so brauchte er mich nicht zu fragen. Ihm gar nicht antworten, will sich auch nicht schicken. Er wird den Brief wohl schwerlich sehen lassen, bey Dir ist er denn doch nicht verloren.«

Es dürfte klar sein: Wie sollte Goethe bei solcher Empfehlung nach dem musikalischen Balladengenie noch weiter fragen! Die Antwort Zelters an Loewe selbst, die er somit zugleich an Goethe mitübersandte, ist datirt vom 10. Januar 1824 und liegt mir in Zelters Originalhandschrift vor; sie ist als »Beylage« im Briefwechsel Goethes mit Zelter Band III, S. 388—390 mit kleinen Abweichungen veröffentlicht. Auch dieser Brief ist keineswegs danach angethan, bei Goethe für Loewe Teilnahme zu erwecken.

Er betrifft Loewes Op. 1, die Balladen »Edward«, »Der Wirthin Töchterlein«, »Erlkönig« umfassend. Es sei folgendes aus dem Briefe, der von vornherein in dem Tone gehalten ist, als wollte der Verfasser seinem Freunde Goethe zeigen, wie er einen jugendlichen Balladenkomponisten schulmeistere, mitgeteilt: »Dass die Melodie zu allen Strophen passe, ist ein Umstand, der auch besseren Komponisten nicht einleuchtet. Die Einwendungen dagegen sind mir nicht unbekannt. Sie, lieber Freund, werden wenigstens daraus abnehmen, dass ich dem absoluten Durchkomponiren strophischer Gedichte nicht zugethan bin. — — — — Die Melodie darf nicht am Worte kleben. Das Wort ist

todt, die Zunge wirft es ab; im Tone wohnt des Gesanges Leben, wie denn schon eine schöne Stimme allein das Herz bewegt. Die Begleitung lasse ich gern so einhergehen, dass die Melodie allenfalls ohne sie bestehen könnte. — — — — Es kommt nämlich darauf an, was der Komponist gern machen oder von sich geben will. Ist ihm das Gedicht nur ein Faden, ein Draht, seine Puppen daran zu hängen, will er nur funkeln und dunkeln; sausen und brausen, rezitiren, deklamiren, fingeriren; sich eine Motion, einen Ritt ins Weite machen und lebt in einem Stande der Unschuld, wie Sie mein werther Freund: so ist er von obigen Bedingungen entbunden, und ein Talent wird auch hier noch etwas leisten, sollte auch ein ganz unverhofftes Facit herauskommen.

Das, m. Fr., ist die Wirkung Ihrer Balladen auf mich und mehr wüsste ich darüber nicht zu sagen, da sie Ihnen doch ohne Zweifel gefallen müssen. Wenn ich Ihren Edward auch auf Noten zu setzen wüsste, so wäre mirs doch nicht möglich ihm eine klare Vorstellung abzugewinnen, die mir eine Melodie erzeugte; das ganze Gedicht ist für meinen Sinn todt, oder ich müsste ein Schotte wenigstens gewesen seyn. — — — —«

Dass Zelter mit der »Motion«, dem »Ritt ins Weite« Loewes »Erlkönig« meint, ist klar; während er aber den »Edward« ausdrücklich namhaft macht, so umgeht er die näheren Angaben über die Komposition gerade der Goetheschen Ballade und verheimlicht Goethe gegenüber jede genauere Bezeichnung derselben. Interessant wäre es, aus dem Goethe-Archiv festzustellen, ob Name und Wohnsitz des Adressaten in diesem Zelterschen Briefe in der für Goethe besorgten Abschrift auch nur durch Sternlein gekennzeichnet ist. Wir nehmen es an, — und man darf wohl daraus schliessen, dass Zelter hiermit einer etwaigen Anteilnahme, die Goethe an dem jungen Balladenkomponisten zu nehmen geneigt sein konnte, von vornherein vorzubeugen trachtete.

Hätte Zelter, der Loewes »Erlkönig« doch nur mit scheelem Blick betrachtete und begutachtete, diese geniale und vor allem wahrhaft Goethisch zu nennende Komposition gerecht denkend auf sich wirken lassen und Goethe gegenüber gelobt, auch Loewes Namen dabei genannt, so würde Goethe sich jenes Gesprächs über den »Erlkönig« und seiner damaligen lebhaften Geneigtheit denselben sich vortragen zu lassen, wohl erinnert und den Wunsch geäussert haben, Loewes »Erlkönig« zu hören.

Acht Jahre später, den 11. März 1832, berichtet Zelter wiederum über Loewe an Goethe (Briefwechsel, Band VI, S. 420, ff.); er nennt ihn auch hier nicht bei Namen, sondern schreibt »Ein Musikdirektor aus S.«, und teilt des Weiteren u. a. mit: »Eine Ouvertüre und ein Klavier-Konzert waren recht sehr gut; dazwischen sang er Balladen von **Uhland** und **Herder** und verlangte, ich solle ihm noch ein Goethesches Gedicht zum Improvisiren am Fortepiano aufgeben, welches ich bescheiden abgelehnt habe. Fürst **Radziwill** gab den Zauberlehrling auf, und der Improvisator hat sich nicht schlimm aus der Sache gezogen, da es schon kein Kleines ist das Gedicht ohne Vorbereitung öffentlich wegzulesen.«

Dieser Brief vermochte Goethe nicht mehr für Loewe zu interessiren, — da der grosse Dichter schon elf Tage darauf verstarb.

Welchen gewinnenden Eindruck macht im Gegensatz zu **Zelter**s scheinbarer Freundschaft für Loewe die leutselig zu nennende Art, wie **Goethe** selber sich Loewe gegenüber bei jener Begegnung zeigte! Wir setzen hierher, was Loewe selbst hierüber ausführlich erzählt:

»Unmöglich konnte ich mich in Jena aufhalten, ohne den Versuch zu machen, **Goethe** zu sehen. Der grosse Dichter hatte damals seinen Wohnsitz für den Sommer im botanischen Garten aufgeschlagen.

Ich liess mich als Studiosus Loewe aus Halle bei ihm melden, und wurde in den Garten gewiesen. Kurz vorher war **Kotzebue** zu Mannheim durch Sand's Mörderdolch gefallen.

Von dem botanischen Garten aus konnte ich die Fenster von des Dichters Empfangssalon im oberen Stockwerk sehen, deren Vorhänge niedergelassen waren. Ich ging, wenn auch immerhin gespannt, doch ruhig auf und ab, und warf nur zuweilen einen Blick auf jene verhüllten Fenster, an denen sich ab und zu ein Vorhang zu bewegen schien, als stände irgend ein Beobachter dahinter. Der Gedanke stieg in mir auf: sollte man dich von dort aus etwa, weil du Student bist, und weil die Studenten jetzt durch Sand so gefährlich geworden sind, beobachten? — Ich glaube, ich sah damals mit meinem hellblonden Haar recht unschuldig aus, auch guckte wohl die Notenrolle des Erlkönig aus der Tasche meines Leibrocks und bekundete mein harmloses Anliegen. Kurz ich wurde endlich heraufbefohlen, und von einem Diener in einen länglichen Salon geführt.

Goethe war ausserordentlich gütig. Während er mit mir im Salon auf- und niederging, unterhielt er sich mit mir über das Wesen der Ballade. — Noch stand der Diener immer auf der Schwelle, und erst, als das Gespräch schon eine geraume Zeit gedauert hatte, winkte **Goethe**, und wir blieben allein. — Ich sagte ihm, wie ich die Ballade vor allen andern Dichtungsformen liebe, wie die volksthümliche Sage seines Erlkönig in dem grossartig romantischen Gewande seiner Dichtung mich ganz hingenommen; so hingenommen, dass ich diesen Erlkönig habe componiren müssen: ‚Ich hielte schon deshalb den Erlkönig für die beste deutsche Ballade, weil die Personen alle redend eingeführt seien.‘ ‚Da haben Sie Recht‘, sagte **Goethe**. — Immer zutraulicher gemacht, fügte ich hinzu: ‚Von Ihren dramatischen Werken halte ich den Tasso für das Beste. Ich lese ihn wiederholt und immer mit neuem Entzücken.‘ ‚Das wusste ich, ehe Sie es sagten‘, erwiderte **Goethe.** Nun bat ich ihn, ihm den Erlkönig vorsingen zu dürfen. ‚Leider habe ich hier kein Instrument‘, antwortete er mit aufrichtigem Bedauern. ‚Das thut mir um so mehr leid, als ich immer besser arbeiten kann, wenn ich Musik gehört habe. Aber besuchen Sie mich in Weimar; da habe ich alle Freitag bei mir einen musikalischen Abend, und es würde mich freuen, dort meine Dichtung in Ihrer Musik wieder zu hören.‘«

Von **Heinr. Triest**, dem bekannten Schüler Loewes, sind Aufzeichnungen vorhanden, die nach dessen Tode (1885) von seinen Freunden in der »Neuen Stettiner Zeitung« (1887, Nr. 522) veröffentlicht wurden. Nach Triests Aussage hier hätte Loewe zu seinen Schülern »viel drastischere Mitteilungen« über seinen Besuch bei Goethe gemacht als die nach seiner Selbstbiographie von uns mitgeteilten; Triests Aufzeichnungen bringen indes gar nichts Drastisches, sondern stellen die ganze Unterhaltung wesentlich anders und zwar wenig geistreich dar. Wir sind berechtigt, diesen Teil der Triestschen Aufzeichnungen in diesem Punkt als apokryph zu bezeichnen. Triest selbst hatte alles Wesentliche derselben schon vorher in dem Aufsatz »Erinnerungen an Carl Loewe« in der »Neuen Berliner Musikzeitung« in Nr. 28 des Jahrganges XXXVI mitgeteilt, ohne diese Begegnung zu erwähnen; er mochte selbst nicht an die Richtigkeit seiner Darstellung glauben. Andererseits pflegte Loewe seinen Schülern gegenüber manche Begebenheiten, die er erzählte, in ein entsprechend schulmässiges Gewand zu kleiden. Einen Beweis dafür, dass Loewe seine Unterhaltung mit Goethe nach Inhalt und Form geschichtlich treu wiedergegeben hat, dürfte u. a. auch ein Vergleich dieser Ausführung mit Eckermanns »Gesprächen mit Goethe« oder mit Goetheschen Unterhaltungen, die dieser selbst mitteilt, z. B. mit Napoleon, in seinen »Tages- und Jahresheften«, liefern; dort wie hier eine ganz ähnliche Art des Denkens, eine ganz ähnliche Form des Zwiegespräches.

Auch die freundschaftlichen Beziehungen, die Loewe mit zwei Goethe näher stehenden Persönlichkeiten verband, hatten die Anregungen zu irgend welcher Aufmerksamkeit,

die Goethe Loewe hätte entgegenbringen können, nicht im Gefolge: **Hummel** und **Anton Fürst v. Radziwill.** Bei **Hummel**, der seinerseits Loewe schätzte, hatte Loewe als Student einige, von ihm mit theurem Gelde bestrittene, Klavierstunden genommen; die Mitteilung, welche in einer alten Biographie Loewes enthalten ist, dass ihn Hummel bei Goethe eingeführt habe, dürfte unrichtig sein. Dem **Fürsten Anton von Radziwill** war Loewe in Berlin näher getreten; er schätzte dessen Komposition des »Faust«, dessen Aufführung er Anfang Mai 1832 im Radziwillschen Palais hörte, besonders hoch. Er schreibt darüber u. a.: »Kühne, kecke, ausserordentliche Auffassung der unsterblichen Dichtung wechselte mit Tonformen und hinreissenden Melodieen, wie sie nur ein ganz durchdringend gebildeter Geist, ein tiefes, wahres Gefühl, ein kühner Schwung der Phantasie zu schaffen im Stande ist.« Loewe sprach dem Fürsten brieflich seine Bewunderung hierüber aus. Der Fürst antwortete nach einigen Wochen (»d. 6. Aprill 1832« — mitgeteilt nach dem Originalbrief; die Wiedergabe bei Bitter enthält willkürliche Änderungen): »Alles Gute und Schöne, was Sie mir von meiner Auffassung des Faustes sagen, ist mir um so mehr schmeichelhaft, weil ich, nachdem ich ‚des Goldschmieds Töchterlein' ‚Ritter Oluf' und die Herdersche Ballade gesungen hatte, Sie als denjenigen bezeichnet habe, der sich an den Faust hätte machen sollen. — Der Tod des grossen Dichters hat einen Jeden tief erschüttert, Sie können also denken, wie schmerzhaft er mich überrascht hat, da ich gerade im Laufe dieses Sommers eine Reise nach Weimar beabsichtigte, um **Goethe** meine, auch dieses Jahr vollendete Partitur zu verehren«. Schon einige Zeit früher war die im Jahre 1829 von Loewe komponierte gewaltige Ballade »Die Braut von Corinth« im Druck erschienen, die der Meister dem Fürsten widmete. Derselbe schrieb denn laut Originalbrief, »Berlin den 9ten 7ber 1832« folgendes: »Ew. Wohlgebohren danke ich von ganzem Herzen für die mir zugeeignete herrliche Composition der **Goethe**schen ‚Braut von Korinth'. Sie hat mich ungemein angesprochen. Nachdem ich mich mehrere Mahle daran versucht, habe ich sie vor mehreren Kunstkennern des Abends bey mir vorgetragen, zur grössten Freude der Gesellschaft«.

Der **Goeth**ischen **Familie** sollte Loewe später noch näher verbunden werden. **Walther von Goethe**, des Altmeisters so geliebter Enkel, hatte speziell Loewes Legenden, Oratorien, Klaviersachen so lieb gewonnen, und hielt Loewes Kunst so hoch, dass er, der sich ganz der Musik widmete, Loewes Schüler wurde. Loewe, den Alles, was Goethe betraf, sei es in litterarischer, sei es in persönlicher Beziehung, auf das Lebhafteste interessierte, hatte schon, bevor **Walther von Goethe** ihm persönlich nahe trat, auch seinerseits seine Teilnahme für jenen bekundet. Als er nämlich im Sommer 1835, von einer Konzertreise in die Rheinlande zurückkehrend, über Weimar kam, um dort auf jene im Jahre 1820 von Seiten Goethes selbst in Jena an ihn ergangene Aufforderung nun wenigstens die Goethische Familie zu besuchen und **Frau Ottilie von Goethe** seine Aufwartung machen wollte, fand er nur **Wolf** zu Hause, der ihn sehr gefällig »in der geweihten Stätte« umherführte. »Dessen Bruder **Walther**«, erzählte Loewe damals, »will sich der Musik widmen. Meine Legenden sind jetzt der Gegenstand seines Studiums«.

Wie eng **Walther v. Goethe** seinerseits schon wenige Jahre später mit der Loeweschen Familie in Stettin verwachsen war, mit welcher Verehrung und Liebe er dem Meister anhing, ist u. a. zu ersehen aus dem am 2. April 1881 von mir in der »Musik-Welt« mitgeteilten authentischen Lebensbilde Carl Loewes von dessen Tochter **Julie von Bothwell** (»Musik-Welt, musikalische Wochenschrift für die Familie und den Musiker, herausgegeben von Max Goldstein, Berlin. I. Jahrgang Nr. 24«).

Als Loewe im Sommer 1844 eine Kunstreise nach Wien unternahm, war sein

Erstes, die Goethische Familie, die zeitweilig dorthin übergesiedelt war, wieder aufzusuchen. Loewe, der für die Zeit seines Wiener Aufenthaltes recht eigentlich der Mittelpunkt der musikalischen und auch der litterarischen Welt Wiens wurde, blieb hier im täglichen engsten Verkehr mit **Frau von Goethe** und ihrem Sohne **Walther**, seinem Schüler. Walther sorgte für das Zustandekommen musikalischer Zirkel und zeigte dem geliebten Meister alles Sehenswerte, das ihn interessieren konnte; — so wandelte er mit ihm nach der Alservorstadt zu **Beethovens** Grab. Hier pflückte Loewe »von seiner Herzensseite, von der Stelle, wo sein Haupt ruht, von der rechten Seite und zu Füssen vier Blümlein, als eine süsse Reliquie«. An demselben Abend war er bei **Frau von Goethe**, wo er **Bauernfeld** und **Grillparzer** traf, und sang u. a.: »Herr Oluf«, »Die Glocken zu Speier«, »Die Gruft der Liebenden« und das »Hochzeitlied«. Einmal erzählt Loewe: »Am Abend war ich bei **Frau von Goethe**, die immer noch eine höchst geniale, herrliche, geistreiche Frau ist. Sie gab mir eine schöne Idee an die Hand, die ich wohl ausführen möchte, da die Wiener wirklich so liebenswürdige, kunstsinnige Menschen sind. Sie rieth mir nämlich, ich sollte doch ein Album oder ein Paar Hefte Lieder componiren, die nur Gedichte von Wiener Dichtern enthielten. Wir gingen gleich ans Werk, sahen einige Bände durch und fanden 14 Gedichte. — Ich spielte **Frau von Goethe** meine ‚biblischen Bilder' vor und sang ‚Prinz Eugen'.« — Mit besonderer Vorliebe sang Loewe bei diesem Wiener Aufenthalt neben dem »Schatzgräber« und »Hochzeitlied« seine grosse Meisterballade des Goethischen »Erlkönig« und erntete gerade mit ihrem Vortrage unvergleichlichen Erfolg. Er schreibt u. a. darüber: »Sie waren alle ausser sich. Ich kann nicht wenig stolz darauf sein, dass mein ‚Erlkönig' hier so zündet, da das Wiener Publikum mit dem **Schubert**schen gross geworden ist«. — »Es ist, als ob die Wiener bei meinen Sachen wie in einen Zauberkreis gebannt wären. — Sie setzen mich über ihren besten **Schubert.** Nur den **Beethoven** verehren sie göttlich«.

Welch innige Verehrung und Freundschaft die Goethesche Familie dem grossen Tondichter Loewe, der zumal die Goetheschen Dichtungen in so kongenialer Weise erfasst und auf seinem Gebiete, dem der Tonkunst, als neue Gebilde geschaffen hatte, zugewandt hat, dürfte auch aus folgendem, bisher nicht veröffentlichtem, Briefe der Frau **von Goethe,** den dieselbe nicht lange nach Loewes Aufenthalt in Wien geschrieben hatte, hervorgehen:

»Dem Herrn Musikdirektor Dr. Loewe
Hochwohlgeboren.

Bester Musikdirektor!

Wer möchte nicht gern auf irgend eine Art sich mit Ihren Kompositionen in Zusammenhang bringen. Da ich aber leider keine Dichterin bin, also nicht hoffen darf, dass Sie meine Lieder wieder dichten würden, so weiss ich nichts, als Ihnen wenigstens ganz materiell die Tinte dazu zu reichen. Ich wollte erst einen Lorbeerzweig darum winden, überlegte mir aber, dass den besten Lorbeerzweig Sie Sich Selbst durch Ihre Kompositionen aus diesem kleinen Tintenfass ziehen werden. Leben Sie wohl und gedenken Sie zuweilen der Freude, die Sie uns hier bereitet.

Ihre dankbare

Ottilie von Goethe«.

Es sei hierbei bemerkt, dass **Ottilie von Goethe** des grossen Dichters Schwiegertochter war (geb. von Pogwisch, 1796—1872). Wie sehr ihr Sohn **Walther** an **Loewe** hing, bekunden auch dessen Brief an den Meister vom 30. October 1839 aus Bonn, in

welchem er ihn u. a. seinen »liebsten Freund und Lehrer« nennt (vgl. Bitter, S. 316—319, der den Brief übrigens nicht vollständig mitteilt), sowie mehrere bisher nicht veröffentlichte Briefe Walthers, die hier folgen:

»Verehrte Frau Direktorin.

Gestatten Sie einem Entfernten, sich, am frohen Weihnachts-Abend, wenn nicht in Ihren Kreis, doch wenigstens für einige Augenblicke in Ihr Gedächtniss einzudrängen und Ihnen die lichtesten Christtage und ein recht glückliches Neues Jahr zu wünschen. Möchte die kleine Uhr doch ein Plätzchen auf dem Nähtisch in der blauen Stube finden, und Sie, meine Gnädige Frau, zuweilen an den alten Walther erinnern, bis sie hoffentlich einmal die frohe Stunde des Wiedersehens anzeigen wird, wo ich dann mein Bild selbst wieder bey Ihnen auffrischen kann. Die muntere Adele und die denkende Julie verschmähen hoffentlich die kleine Gabe nicht, und das kleine Helenchen blättert wohl gern zuweilen in der bunten Bilderwelt; möchte dem lieben Kinde das Leben doch auch ein recht buntes und frohes werden. Mit der Versicherung der grössten Liebe und Verehrung.

Dezember 1838.

Ihr ergebener

Walther.

Grüssen Sie den lieben, lieben Direktor recht tausend, tausendmal.«

»Verehrte Frau Direktorin!

Wenn auch nicht in der Mitte Ihrer lieben Familie, will ich wenigstens durch meinen herzlichen Gruss aus der Ferne für einen Augenblick mich am frohen Weihnachtsabend in Ihr und des guten Direktors Andenken zurückrufen. Lassen Sie die werthlosen Gaben des wandernden Musikanten immerhin ein kleines Plätzchen auf dem spendenreichen Tische finden und gedenken Sie dabey freundlich des fernen

Hildesheim, Dezember 1839.

Walther.«

»Verehrte Frau Direktorin!

Möchten Sie und die lieben Ihrigen diese unbedeutenden Gaben so freundlich aufnehmen, wie einst mich selbst. Ein frohes Neues Jahr wünscht von Herzen der alte, ferne

Wien, den 9. Dezember 1840.

Walther.«

Prof. Dr. C. Fr. Müller in Kiel, der bekannte Referent des »Musik. Wochenblattes«, teilt in seinem verdienstvollen Aufsatz »Loewe und Goethe« (Daheim, Beilage »Hausmusik«, 1896 Nr. 3) mit, dass **Walther von Goethe** geäussert habe, Goethe dürfe eigentlich nur von Loewe komponiert werden, — und fügt folgende von berufener Seite stammende Begründung hinzu: »Beide sind identisch in der Wiedergabe ihres Genies auf Grundlage vollkommenen Verstandes, wohlthuender vornehmer Ruhe und weisester Oekonomie, wie denn auch Loewe der Goetheschen Ordnung in pekuniärer Beziehung Anerkennung zollte. Loewes Erscheinung legte entschieden Zwang auf, wie auch die Goethesche; doch anziehend wirkten nun wieder die Grazie seines Geistes, die vornehme äussere Haltung und seine moralische Kraft, verbunden mit dem ihn ganz durchglühenden Geist der Erscheinung des persönlichen Gottes im Neuen Testament!« Auch wird von **Walther von Goethe** berichtet, dass er geäussert habe, er habe Niemanden kennen gelernt, der nach seiner ganzen Geistesanlage und der Art, sich auszudrücken, seinem Grossvater mehr ähnlich gewesen sei, als **Loewe**; vgl. auch »Loewe redivivus«, S. 130. Auch werden

folgende Bekundungen Walthers überliefert: »Loewe sei der einzige gewesen, bei dessen Kompositionen von Goethischen Werken er sich ganz und gar dem Eindrucke hingeben könnte, den diese identische Wiedergabe in der Seele des Zuhörers hervorriefe. Es wäre in der Verschmelzung Goethe und Loewe nicht möglich, die Geister von einander zu trennen; es vereinige Loewesche Musik Goethischer Dichtungen einfach den Einen mit dem Andern, — beide gehörten zu einander; und eine ,Braut von Chorinth', einen ,Paria', einen ,Todtentanz', einen ,Gesang der Geister über den Wassern' könnte man nicht lesen und nicht hören, ohne dass Goethischer oder Loewischer Geist sich wie eine Notwendigkeit hinzugesellte«. »Ich reise nie«, fügte Walther hinzu, »ohne den Boden meines Koffers mit »Goethe Loewe« ausgefüllt zu haben, um jeden Augenblick darin lesen zu können«. Frau Dr. Loewe hatte oft zur Begleitung Walthers gesungen; wenn er aber andere Kompositionen als zu Goethischen Texten begleitete, so that er es mit geringerem Enthusiasmus als bei den Goethischen Balladen. Im »Loewe redivivus« ist noch ein Brief Walthers an Loewe veröffentlicht (bis dahin ungedruckt) vom 7. August 1865, der den innigsten und treuesten Gefühlen der Liebe, Verehrung und Dankbarkeit dem greisen Meister gegenüber lebhaften Ausdruck giebt und zugleich bekundet, dass Walther seinem Lehrer diese seine Liebe und hohe Verehrung bis zuletzt ungeschwächt bewahrte. Hierfür spricht auch nachstehendes, noch spätere, bisher ungedruckte Schreiben unseres Walther:

»Werther Freund!

Seyen Sie, ich bitte, der Ueberbringerin: Frln. Anna Loewe aus Stettin, deren mögliche Ankunft ich Ihnen schon mitgetheilt, ein freundlicher Führer in Weimar; öffnen Sie dem Fräulein und ihrer Freundin die Sammlungen unseres Hauses, das Grossväterliche Arbeitszimmer und durchschreiten Sie mit ihnen die Gärten!

Vertreten Sie mich, den leider Abwesenden, überhaupt durch Rath und That!

Darum bittet: Ihr allezeit ergebener

Steben, den 12. Sept. 1865.

Walther von Goethe.«

Ja, noch unlängst vor Loewes Tode besuchte Walther den teuren Meister in Kiel, um noch einmal ihm ins Auge zu schauen.

II. Loewes geistige Beziehungen zu Goethe und seinen Werken.

Loewe war und blieb Goethe gegenüber von wahrer Verehrung erfüllt; ja er blickte zu ihm mit Bewunderung empor. Goethe galt ihm als das echte künstlerische Vorbild. Er empfand und wusste, dass kein anderer Dichter je einen so weitgehenden Einfluss auf ihn üben würde, — ihn so nachhaltig für sein eigenes künstlerisches Schaffen befruchten könne. Diese Gesinnungen und Gefühle dem grossen Dichter gegenüber ziehen sich wie ein goldener Faden durch Loewes ganzes Herzens- und Geistesleben.

Die der Goethischen verwandte Geistesanlage Loewes wurde früh schon wenigstens mittelbar in letzterem genährt. Während seiner Schülerzeit in Halle in den Jahren 1810—12 hatte er als **Türks** Schüler und Solosänger im Türkschen Chor bei den Oratorien- und Opernaufführungen hervorragend mitgewirkt. Unter anderen wurden in diesen Winterkonzerten sämtliche **Mozart**sche Opern dem Hallischen Publikum im Konzertsaal vorgeführt. Natürlich war das alles von gewaltiger Einwirkung für Loewes strebsamen Geist, der schon damals nach möglichst vielseitiger Anregung

dürstete. Da geschah es denn, dass die Keime des künstlerischen und des allgemeinen Bildungsstrebens in ihm auf ganz eigenartige Weise befruchtet werden sollten. Das gerade damals durch **Goethe** in so hoher Blüte stehende Weimar war es, wodurch solches bewirkt wurde. Die dortige Theatertruppe veranstaltete in Halle Sommeraufführungen der nämlichen Opern und der Schauspiele eines **Schiller** und **Goethe.** Da wirkten Frau von Heigendorf geb. Jagemann, Madame Eberwein, Moltke, Strohmeyer in der Oper, — das Ehepaar Wolff, Unzelmann, Lortzing sen. in der Tragödie. Loewe selbst wirkte im Chorgesange bei den Opern mit; das Schauspiel durfte er im Parterre besuchen. Diese glücklichen Verhältnisse brachten ihm die Gelegenheit, sein Talent zur Musik und sein Urteil für die dramatischen Dichtungen mehr auszubilden, als es unter anderen Umständen je möglich gewesen wäre. Er wohnte mit Wonneschauern den Aufführungen der »Räuber« und Goethischer Schauspiele bei und empfand den sittlichen und hochpoetischen Boden, auf dem Schillers und Goethes gewaltige Stücke erwachsen sind. Man kann sagen: Durch den Goethischen Geist wurden seine künstlerischen Anlagen entwickelt, geklärt und endlich zur Reife gebracht. Später kommt Loewe, wenn man den ganzen Gang seines Künstlerlebens näher betrachtet, immer wieder auf **Goethe** zurück. Aus seinen Tagebuchblättern wie seinen Briefen, — auch unveröffentlichten —, geht solches klar hervor. Bei seinen Kunstbetrachtungen erinnert er sich häufig Goethischer Aussprüche und Urteile, giebt mit besonderem Interesse sein eigenes Urteil über bildnerische Werke im Anschluss an Goethische Dichtungen ab, macht mit innerem Wohlbehagen Mitteilungen über die von ihm gelesenen Goethischen Werke. Er vergleicht namhafte Persönlichkeiten mit Goethe; der Minister von Altenstein war ihm darum besonders interessant, weil er damals der einzige gewesen sei, der für sein Auge grosse Ähnlichkeit mit **Goethe** hatte. Dabei bleibt er trotz seiner unbegrenzten Verehrung gegen Goethe doch kritisch ihm gegenüber. Als er **Goethe**s »Reise in die Schweiz« gelesen, drückt er seine »Verwunderung über **Goethe**s Vertrauen auf seine Originalität und Vielseitigkeit« aus, dass er nämlich dem nur im Ideellen lebenden **Schiller** seine vier Müllerlieder nach und nach übersandte und auch gern davon spricht. »‚Der Junggesell und der Mühlbach‘ mag allenfalls Schiller gefallen haben, aber was mag dieser nur gedacht haben, wie er das Materielle ‚Wohin? Wohin?‘ gelesen hat, dessen Schluss besonders so ist, dass ein geistreicher Jurist und grosser Verehrer **Goethes** von diesem Liede sagt: »»Das klingt, als wenn ich heute decretire: Der Müllerknecht Bartz aus Wussow muss heute mit seiner Ehefrau, geborenen Richter, vor Gericht erscheinen.«« — Noch verletzender ist das Gedicht: ‚Von der verfluchten Tante‘. Demunerachtet halfen diese Sachen des Dichterfürsten Vielseitigkeit und natürliche Originalität bedeutend vermehren. Sie haben doch auch grosse Schönheiten; aber **Schiller!** was mag der nur gesagt haben!«

Ein ganz besonderes Studium widmete Loewe Goethes Hauptwerk, dem »**Faust**«! Ja, er studierte den zweiten Theil desselben — gleich nach seinem Erscheinen — 1833 mit so hingebendem Fleiss und war für denselben in solchem Grade eingenommen, dass er eine besondere Arbeit über denselben schrieb.

Es ist dies der erste Kommentar des vollständigen zweiten Teiles des »Faust«, der überhaupt verfasst wurde. (»Commentar zum zweiten Theile des Goetheschen Faust von Dr. C. Loewe. Berlin, bei Heinr. Ad. Wilh. Logier 1834«). Dass Loewe, anstatt neben seinem vielverzweigten Amte der Thätigkeit als Komponist sich hinzugeben, sich weitgehend mit Goethe-Studien befasste, hatte seinen Grund darin, dass er im Frühjahr 1833 viel von lästigen Kopfschmerzen geplagt wurde, so dass sein Arzt ihm das Komponieren auf längere Zeit gänzlich untersagte. So studierte er den zweiten Teil des unlängst erschienenen »Faust«, der ihm bei längerem Lesen immer mehr gefiel, so

dass er sich füglich in hohem Grade für ihn begeisterte. Die Frucht jenes anhaltenden Studiums ist eben jener Kommentar, über dessen Ziel und Bedeutung sich in Loewes Selbstbiographie (S. 158) die Bemerkung findet: »Dieses Werkchen will aber nicht das Goethesche Drama dem Geist und Sinne nach zu erklären suchen, sondern bahnt das Verständniss nur im Allgemeinen an, indem es Alles, was der Dichter bei dem Leser an Wissen voraussetzen muss, erklärt.« Diese Loewische Arbeit ist nicht nur, wie schon bemerkt, die erste Kommentierung des Goethischen Meisterwerkes, sondern hat sogar sehr bald Nachahmer gefunden, wie die Schrift von Dr. F. Deycks: »Goethes Faust. Andeutungen über Sinn und Zusammenhang des ersten und zweiten Theiles der Tragödie. Koblenz, 1834. Bei K. Bädeker« beweist, der zum öftern Loewes Werk zitiert, grössere Abschnitte aus ihm entlehnt, ja ausdrücklich auf die Bedeutung des Loewischen Werkes verweist und dasselbe empfiehlt; so S. 44: »Ein für manche Leser nicht unbrauchbares Hülfsmittel gewährt jetzt der Commentar zum zweiten Theile des Goetheschen Faust von Dr. C. Loewe« etc. Wenn sich Loewe nun auch mit dieser Arbeit nur angelegen sein liess, »den wörtlichen Sinn und Zusammenhang der Materie zu verfolgen, ohne mit Deutungen des Allegorischen des Werkes dem Leser und mithin noch mehr dem Dichter vorzugreifen«, so sind es doch auch leitende Gesichtspunkte, die man in dem Kommentar antrifft. Loewe betrachtete den II. Teil des »Faust« vor allem mit dem Auge des Künstlers. Er schreibt S. 3: »Ein Werk wie dieses lässt sich nicht, wie ein anderes des Dichters, nur rasch und leicht übersehen, um sich davon einen flüchtigen Blick zu verschaffen, es bietet kein flüchtiges Amüsement, sondern neben seinem Schachte einer tiefklaren Poesie auch den Vortheil der Belehrung dar, sowie einem Jeden unerschöpflichen Stoff zum Nachdenken und zu artistischer Produktion«.

Der Verfasser spricht dann von der Menge wahrhaft plastischer Gebilde des klassischen Altertums, »mit meisterhafter Leichtigkeit und Grazie auf einen dramatischen Faden gereiht«, und fügt hinzu: »von welchem der Tonkünstler wie der Bildhauer und Mahler nur entnehmen darf, um der Welt Kunstproducte zu schenken, wie sie noch nicht da waren«. Ganz besonders für bildende Kunst ist der zweite und dritte Teil äusserst reichhaltig, so dass man zuweilen auf die Idee kommt, als wären diese beiden Akte hauptsächlich zu diesem Zwecke gedichtet. Die hohe Bedeutung, die Loewe diesem Werke Goethes beimisst, geht u. a. aus den folgenden Worten hervor: »Indem sich Goethe in diesem Werke auf die Schultern der grössten Dichter selbst, und z. B. in der Art der Darstellung durch erhabene Bilder, starke Metaphern, sinnreiche Gleichnisse, hinreissende Naturschilderungen, räthselhafte Sprüche u. s. w. bald an das Buch Hiob, oder an die griechischen Tragiker und an Homer erinnert; bald an den Witz und Geist eines Shakespeare, an die Gluth eines Byron heranstreift, am Schluss sich dem Dante und Klopstock nähert; so ist doch trotzdem das Werk in einem so hohen Grade originell und eigenthümlich, dass es leicht als höchste Zierde des Dichters für alle Zeiten hervorragen dürfte«.

In Loewes Kommentar finden sich mancherlei tiefgehende Anregungen für reproduzierende Künstler. Dass daneben manches Unbedeutendere in Kauf zu nehmen ist, kann bei dem Zweck, den die Schrift verfolgt, nicht Wunder nehmen. Auch stösst man auf eine Anzahl sinnentstellender Druckfehler, wie auch hin und wieder sehr vereinzelte Unrichtigkeiten mit untergelaufen sein mögen. Letzteres Alles ist in Loewes (mit Papier durchschossenem) Handexemplar verbessert, in welches auch — vermutlich zum Zweck einer zweiten Auflage — wertvolle neue Beiträge und Weiterführungen einzelner Gedanken (z. B. über die »Mütter«, in Bezug auf welche Loewe eine ganz ähnliche Erklärung giebt, wie sie später Eckermann als Goethes Auffassung mitteilt) nachgetragen

sind. Ja Loewe, der erste Kommentator des 2. Teiles des Faust, hat sich nach inzwischen erschienener Literatur über denselben umgesehen und verzeichnet u. a. »Auszug aus Carl Rosenkranz Beurtheilung des 2. Theils des Goetheschen Faust aus den Jahrbüchern für wissenschaftliche Kritik 1833«. Jener beregten Druckfehler und kleineren Unrichtigkeiten hat sich bald nach dem Erscheinen des Kommentars der damalige Studiosus R. E. Prutz bemächtigt, um ein Pamphlet gegen den edlen Mann zu schleudern (»Commentar zum zweiten Theile des Götheschen [sic!] Faust von Dr. C. Löwe [sic!]. Beurtheilung von R. E. Prutz, stud. phil. Berlin, 1834, bei L. W. Krause«), ein an Kleinlichkeiten haftendes Machwerk eines noch unreifen Jünglings. Das wirklich Gute, das der Kommentar für sich hat, seine wirklichen Tiefen, werden von dem kritischen »stud. phil.« gar nicht gestreift, weil sie unverstanden blieben.

Ganz besonderen Zorn des jugendlichen Prutz scheint Loewes Erörterung über die Worte der Sirenen im 2. Akt hervorgerufen zu haben:

»Wenn sie das goldne Vliess, erlangt
Ihr die Kabiren. (Wiederholt als Allgesang)« etc. . .

Loewe schreibt nämlich dazu: »Indem nun die Nereïden mit den Kabiren dicht an das Ufer der Sirenen heran- und vorüberziehen, wiederholen diese mit den Nereïden den Vers als ⏀ Altgesang, also tiefer, gleichsam respektvoller, feierlicher, sie versagen, Vortheil hoffend, nicht die Verehrung, indem sie ihre hellen Diskantstimmen, die weit ins Meer hineinschallen, jetzt bei der Nähe der Kabiren in Altstimmen umsetzen«. In seinem Handexemplar hat Loewe darauf die Stelle von ⏀ »Altgesang . .« an bis . . »umsetzen«. gestrichen und dahinter gesetzt »Allgesang«. Daneben aber vermerkt er als Hinzufügung zum Text seines Kommentars: »Altgesang ist ein Druckfehler der kleinen Ausgabe, und muss Allgesang heissen«. Prutz natürlich meinte: »Sehr schlimm ist es, wenn Musiker Goethes Faust commentiren« und ergeht sich danach in seiner kindlichen Art in schimpfenden Wutausbrüchen. Man kann doch Loewe wahrlich deshalb nicht schelten; er war eben nicht ein Mann der lediglich verneinenden Kritik und glaubte eben als feinsinniger Musiker in dem »Altgesang«, wie ihn seine Ausgabe ihm deutlich bekundete, eine besondere Feinheit des so vielseitig strebenden Dichtergenius erblicken zu sollen; in Anbetracht dessen finden wir seine erstmalige Erklärung dieser Stelle nicht nur scharfsinnig, sondern auch durchaus Goethisch gedacht, und das Ganze, nachdem der Irrtum sich herausgestellt hatte, recht ergötzlich. Das Empörendste indes in den Auslassungen des damals noch recht eiteln Prutz, den G. Lenz in seinen Lenzesblüten [II, 224] dieserhalb mit Recht als »naseweis« bezeichnet, und der von dieser Schmähschrift, mit welcher er, so eben von der Schule entlassen, wohl zeigen wollte, wie er seinem eigenen früheren Lehrer entgegenzutreten vermochte, selber wie von einem »jugendlichen Unterfangen« (S. 4) spricht, dürften doch die vielen höhnenden Sticheleien sein, mit denen er auf die ihm unbekannten Loeweschen Kompositionen der Lynceus-Lieder eben aus dem II. Teil des Faust hinweist; er, der sich selber als »durchaus nicht Musikverständigen« bekennt. Dabei gehören gerade diese Nummern z. T. zu den schönsten Perlen genialer Liederkompositionen überhaupt. Wir stellen der Prutzschen Anmassung nur die eine Thatsache gegenüber, die der bekannte Lieder- und Balladensänger Josef Waldner mitteilt. Derselbe sang einmal in einer Gesellschaft von Kunstfreunden in Wien mit Begleitung von Franz Liszt u. a. diese Loeweschen Lynceus-Lieder. Liszt war von ihnen, und zumal von dem dritten »Zum Sehen geboren«, so entzückt, dass er, der für Loewe selten anerkennende Worte bereit hatte, ausrief: »So etwas vermag nur das wirkliche Genie zu schaffen«.

Die innere künstlerische Verwandtschaft, die zwischen Goethe und Loewe besteht,

ist oft hervorgehoben worden; gedenken wir hier nur an die Worte Ludwig Schemanns (Bayreuther Blätter, November 1896: »Über die Bedeutung der Ballade«. Ein Brief an Martin Plüddemann): »Abermals waren es hohe, seltene Augenblicke, wo wir zunächst mit den einzelnen grossen Würfen Schuberts und Schumanns, dann aber gar mit der in sich abgeschlossenen Wunderwelt der Loeweschen Balladen bekannt wurden: ja Loewe ist heute aus unserem Leben so wenig mehr wegzudenken, wie Goethe oder Shakespeare, Beethoven oder Wagner und mancher andere Meister. Er ist einer der Cardinaltypen unserer geistigen Welt«. Die einschränkende Bemerkung, die Schemann in einer späteren Anmerkung dazu setzt: »Er ist ein Typus neben ihnen, wenn auch nicht wie sie«, thut dem Urteil keinen Abbruch. Neuerdings hat Aug. Görlich, Breslau, einen vortrefflichen Aufsatz über Loewe und Goethe geschrieben (Sonntagsblatt der Preussischen Lehrer-Zeitung 1899 Nr. 47 und 48). Er schreibt u. a.: »Goethes klassische Balladen ohne Rest in das Reich des Klanges zu erheben, war eine Aufgabe, die nur das Genie lösen konnte. Und ein solches war Carl Loewe. Man könnte fast meinen, er wäre vom Schicksal eigens dazu bestimmt worden, den Balladen Goethes zur musikalischen Wiedergeburt zu verhelfen. Nicht nur in seiner ganzen Geistesanlage, in seiner erstaunlichen Begabung und Fruchtbarkeit, in der Art und Weise seines Schaffens — sogar in körperlicher Hinsicht zeigte er eine unverkennbare Ähnlichkeit mit dem grossen Dichter«. Des Weiteren urteilt Görlich, anknüpfend an meinen »Loewe redivivus«: »In der That war Loewe derjenige Komponist, der den Anforderungen, die Goethe an den Tonkünstler stellte, am meisten entsprach«, wofür er die Gründe auseinandersetzt.

Was Goerlich zum Schluss seiner Goethe-Loewe Abhandlung —, die zunächst für Lehrer gilt, aber auf Alle Bezug hat, — sagt, finden wir so zutreffend, dass wir es hier nicht übergehen wollen: »Vielleicht wird mancher Lehrer, dem der ‚gründliche' Litteraturunterricht im Seminar die Freude an Goethes Balladen verdorben hat, durch Loewes Kunst von neuem ein Goethe-Verehrer. Der Gefahr, dass die Goethe-Loewe-Balladen, wie es leider manchem herrlichen Schubert-Liede ergangen ist, von jedem Backfisch und jeder höhern Tochter als Drommete für ihres Busens Sehnen gemissbraucht werden könnten, dürfte der Meister durch die Schwierigkeit seiner Gesänge vorgebeugt haben. Der Liebling aller wahrhaft Gebildeten soll Loewe werden, und er wird es werden«.

III. Loewe der Goethe der Musik in Bezug auf universelle und charakterisirende Kunst.

Karl Rosenkranz, dieser geistesmächtige Philosoph und umfassende Gelehrte, der vor Vielen das geistige Rüstzeug zur treffenden Beurteilung erster Grössen besass, sagt von Goethe (Goethe und seine Werke): »Jedes seiner Werke ist eine neue, eigenthümliche Welt. So mannigfaltig als der Inhalt, ist auch die Form. Man muss sich ein Herz fassen, diesen unendlichen Reichthum als Einheit zusammenzuschauen.« Dies dürfte auch von Loewe gelten. Spitta neigt dahin, Loewe den »Uhland der Musik« zu nennen; sehr treffend; doch besteht auch eine Verwandtschaft Loewes mit Goethe sowohl in der beiderseitigen Geistes- und Gemüts-Anlage als auch in ihrer ganzen Schaffensweise, sowie in der klassischen Form. Es ist bei beiden der Sinn fürs Allgemeine, und, in Wechselwirkung damit stehend, der Sinn für das Besondere, die Besonderheiten. Loewe wie Goethe besassen eine für alle Eindrücke der Natur, der Geschichte, des Lebens, — des Strebens in jedweder Form menschlicher Thätigkeit offene, empfängliche Seele; es drängte sie in ihrem Innern, diesen Eindrücken durch künstlerisches Gestalten Ausdruck zu geben; so waren sie verwandt in ihrem ganzen Kunstschaffen.

Loewe hat sich in seinem Geist eindringlich mit vielen Dichtern verbunden; vorzüglich mit: Herder, Uhland; Rückert, Freiligrath; Giesebrecht, Alexis; J. N. Vogl, An. Grün. Er hat jeden dieser Dichter in seinen künstlerischen Grundzügen erfasst; die Kompositionen Uhlands, Rückerts, Freiligraths, Giesebrechts, Grüns erhalten dadurch je in ihrem Kreise ein besonderes Gepräge gemäss je der dichterischen Eigenart. Er nimmt in seiner Neugestaltung daneben auch Rücksicht auf die kleineren Züge, auf die vielleicht hin und wieder als Manieren zu bezeichnenden Besonderheiten der einzelnen dieser Dichter. Durchweg aber wahrt er jedem seiner Kunstverbundenen gegenüber das Recht der Eigenart, des Individuellen, bewahrt ihm seine Ursprünglichkeit. Man muss im Hinblick hierauf sagen: Je grösser der Dichter, den er musikalisch wiedergiebt, um so grösser steht auch Loewe da, um so freier entwickelt er sich mit seinem Dichter, um so selbständiger eröffnet er seine Welt, um so unumschränkter gebietet er. In Loewes musikalischer Gestaltung der meisten der hier in Frage stehenden Dichterwerke finden sich hie und da ähnliche Ausdrucksformen, auch Wiederholungen, im Verbande mit Goethe vermag er wie bei keinem anderen sein eigenstes Princip, sich immer wieder anders, immer wieder neu zu geben, am uneingeschränktesten zu wahren. Und dabei bleibt Loewe doch, wie Goethe, stets sich selbst gleich in der vornehmen klassischen Ruhe; in der Gabe, jedwedem Gegenstande gerecht zu werden; in der Kraft, eine ganz ungewöhnliche Vielseitigkeit in der Erfassung und Gestaltung des Objektiven zu bekunden; in der genialen Sicherheit, gleichwie Goethe für jeden Begriff und jedes Ding das rechte Wort wählte, so für jedes Wort und jedes Bild den rechten Ton zu setzen. Allen nur denkbaren Stimmungen, jeglicher Gefühlsregung weiss Loewe mit der Kraft seiner elastischen Künstlernatur in seinem Schaffen zu entsprechen. Der ergötzlichste Humor steht ihm dafür auch zu Gebote wie kaum einem anderen Tonmeister. Zu dem Allen gesellt sich die sinnliche Klarheit, eine wohl noch nicht dagewesene Haushaltungskunst in der Verwertung der Motive und eine ans Kosmopolitische streifende erschöpfende Vielseitigkeit; — Alles wie bei Goethe.

In meiner Schrift »Carl Loewe, eine ästhetische Beurtheilung« (Breitkopf und Härtel, 1884, S. 13) sagte ich mit Bezug auf solches Alles von Loewe: »Die Mannigfaltigkeit seiner Lebensinteressen, sein für alle möglichen Lebenserscheinungen und Lebensformen stetig offener Sinn, verbunden mit der Kraft ungewöhnlich starker Receptivität, und ebenso verbunden mit einer unwiderstehlichen Produktionslust, ist denn von Grund aus bezeichnend für die Eigenthümlichkeit seiner musikalischen Schaffensweise. Nimmt man dazu die ihm so eigne Kunst, jedweden Gegenstand, jede Person, je nach Zeit, Ort, Nation und Land in ihrer Eigenart zu erfassen, d. h. die objektive Kraft seines Dichtervermögens, vermöge deren er, wie Keferstein sagt, ‚die, von seinem kühnen, überall sich hinwagenden Genius ergriffenen Gegenstände, oft in neuem, eigenthümlichen, grossentheils zweckmässigen Formen, in voller — man möchte sagen — Goethescher Wahrheit und Treue darstellt‘, — — so haben wir ein wichtiges Element seiner künstlerischen Anlage aufgewiesen.«

Kein Wunder, dass ihm in ähnlichem Umfange wie Goethe die Kunst zu Gebote stand, zu charakterisiren, zu individualisiren.

In der That! Welcher Komponist hat uns wohl so viele und dabei wieder so verschiedenartige Gestalten und Charaktere musikalisch vorgeführt und ihnen mit schöpferischer Kraft Leben eingehaucht und Fleisch und Blut verliehen wie Loewe. Jedenfalls können wir ihn in der Hinsicht getrost neben Mozart, Weber, Wagner stellen; — sind doch die meisten Loeweschen Balladen Dramen, wenn auch in kleinerem Umfange, und deren Gestalten dramatische Personen.

Der Reichtum der von Loewe geschaffenen Gestalten und Charaktere erhellt zu-

nächst aus der grossen Mannigfaltigkeit verschiedenster Lebenssphären, innerhalb deren der Meister diese Gestalten uns vorzaubert; da treten auf vor unserem geistigen Blick Zugehörige jedweden Standes, Landes und Volkes. Zunächst, was man auch gegen Loewes Opern (er schrieb deren sechs) vorbringt, die Charaktere sind namentlich in den geschichtlichen Bühnenwerken (Rudolf von Waldeck, Malek-Adhel, Emmy) ganz vortrefflich gezeichnet und dramatisch lebenswahr entwickelt; ich nenne ausser den Trägern der Titelrollen noch Hermann von Salza, Afanjah, Richard Löwenherz und dessen Schwester Mathilde (wie köstlich vertieft und geläutert entfaltet sich ihr Seelenleben; sie spricht zu uns, als ob ihre Stimme frisch aus dem Herzen quillt), Königin Elisabeth und Lord Lester; vor Allem aber nennen wir als grossartige Meisterzeichnungen aus diesen Werken die drei Ränkeschmiede: Cerivaglia, Lusignan und Varnay. Eine schier unerschöpfliche Fundgrube zur Bestätigung unseres Urteils über Loewes hervorragende Kunst, Charaktere zu schaffen, bieten die zahlreichen Oratorien dar; auch hier finden wir geschichtliche Persönlichkeiten mit Vorliebe behandelt, wie Franz von Assisi, den Grossmeister Fernando des Ordens von Avis, Gutenberg, Hus, Palestrina, um nur die Hauptpersonen zu nennen, lauter scharf umrissene, wirksam ausgearbeitete Gestalten; oder legendäre Typen, wie jenen meisterlich geformten Mimen aus Atella; biblischen Stoffen entlehnte Personen in Menge, wie Moses, Hiob, Salomo und Sulamith, Pilatus und Judas, Maria Magdalena und Lazarus, Johannes d. T., Paulus und Petrus und mit begnadetem Seherauge erschaut und solchergestalt dargestellt: der Herr und Meister selbst. Schon allein im Hinblick auf alle diese genial entworfenen und sachgemäss durchgearbeiteten Typen musikalischer Kunstschöpfung (vieler nebenhergehender Charakterköpfe zu geschweigen) verdienen Loewes Oratorien weitgehendste Beachtung. Und wer reiht nun alle die Namen und Gestalten aneinander, die der Meister genialer Charakterisierungskunst uns in seinen Gesängen und Balladen in unübersehbarer Fülle und Mannigfaltigkeit in immer wieder neuen Zeichnungen, mit immer wieder anderem Antlitz, nach und nach, und schier ohne Aufhören, vorführt! »Eine neue Welt ist hier aus der Phantasie des Künstlers geboren, der sich ausschwelgen möchte in Bildern«, wie Spitta sagt, — möchten wir hinzufügen: in Charakterzeichnungen! Diese erstaunliche künstlerische Kraft, diese Mannigfaltigkeit in seinem Vermögen, Persönlichkeiten und Charaktere zu zeichnen, zu entwickeln, würde unanfechtbar bestehen bleiben, selbst wenn man sich skeptisch gegen oben genannte Werke verhielte. Saul und Samuel erstehen vor unserem Blick, dass uns das kalte Grausen packt, Sanherib und Belsazar machen uns, von kräftig schaffender Meisterhand uns vor Augen gestellt, auf einige Augenblicke heimisch im alten Assyrer- und Babylonierland. Mächtig fühlen wir uns angezogen kraft der genialen Gestaltungskunst unseres Meisters von der altindischen Sage und Legende, wie im Goethischen »Paria«, im »Mahadöh«, — beide ein Beweis, zu welcher Höhe der Kunst »Goethe-Loewe«, im innigsten Bündnis mit einander, uns zu fördern vermögen. Welch Schaudern ergreift uns alle, wo beide Geistesfürsten im Bunde uns in Corinth jenen Jüngling schildern; sein Empfinden wird das unsere, wo er sieht: es

»Tritt mit weissem Schleier und Gewand
Sittsam still ein Mädchen in das Zimmer,
Um die Stirn ein schwarz und goldnes Band;
Wie sie ihn erblickt, hebt sie, die erschrickt,
Mit Erstaunen eine weisse Hand!«

Und wie entwickelt Loewe, hier seinem grossen Dichter völlig ebenbürtig, diese Geistergestalt der Braut von Corinth! Ganz mit Goethe zu Einem verwachsen, erfindet er Ausdrucksformen, entfaltet Themen, belebt Situationen, lässt aus tiefstem Seelen-,

Geistes-, ja Geisterleben Stimmen hervorklingen: dem Genialsten und Geistesmächtigsten an die Seite zu stellen, das die Musik je hervorgebracht hat; — und schlägt überhaupt Töne an: »unerhört«!

Er gebietet eben über die Kunst, vermöge seiner Schaffenskraft selbst die Geisterwelt sich dienstbar zu machen. Aber auch hier behält er sich in seinen Darstellungen die grösste Mannigfaltigkeit vor, wie dies — abgesehen von den vielen Geistergestalten wie die Elfen im Oluf, Elvershöh und Harald, die Wassernecke und Heinzelmännchen, Hexen und Wallhaide, Tier- und Blumengeister, Geister von Göttern und Helden wie Odin und Bonaparte — allein schon die Goethe-Loeweschen Geistererscheinungen (Erlkönig, Fischer, Zauberlehrling, getreue Eckart, Hochzeitlied, Totentanz, wandelnde Glocke, Schatzgräber) beweisen. Nur der Vervollständigung halber weisen wir zur ferneren Bestätigung unserer Aussage über Loewes unvergleichliche Kunst, Charaktere zu zeichnen, worin er mit Keinem mehr, als eben mit Goethe zu vergleichen ist, hin auf die historischen, und hier wieder auf die in Band IV dieser Gesamt-Ausgabe vorgeführten Deutschen Kaiser-Balladen, eine grossartige Galerie der deutschen Kaiser von Karl dem Grossen bis auf Franz II. darstellend. Jedem einzelnen giebt er das ihm gebührende, nach Geschichte, Gemütsanlage und Charaktereigenschaft je wieder anders zu gestaltende Antlitz. Mit welcher geschichtlichen Treue charakteristisch und feingearbeitet tritt uns nicht die Persönlichkeit des Kaisers Max entgegen! So erscheinen jene Kaiser alle nach bestimmten leitenden Motiven gearbeitet, die indes, je nach dem Fortgang der Handlung und dem Umschwung in der Seelenstimmung passenden Veränderungen unterworfen sind. Betrachten wir z. B. daraufhin Karl den Grossen, oder ihm gegenüber die reckenhafte Figur des Wittekind! Ähnliche Vorzüge, verwandte Gestaltungskraft, finden wir in den Balladen und Legenden aller Zonen und Gemütsstimmungen; denken wir noch besonders an die orientalischen und andrerseits nordischen, an die spanischen und dem gegenüber polnischen Bilder und Personen in Sage, Märchen und Geschichte! Wie treu wiedergegeben überall die örtliche Färbung, — wie fein getroffen die Individualitäten. In einzelnen Grossballaden und Grosslegenden tritt diese Kunst des Grossmeisters der deutschen Sangesmusik ganz besonders stark hervor; in edlem Wettstreit ringen miteinander die Ursprünglichkeit und Kraft in der Erfindung der Themen, die Entwicklung derselben, die inhaltreiche Kürze und, wo es sein muss, vielsagende Einfachheit im Ausdruck, die blühende Tonfärbung für Wiedergabe von Begebenheiten und Situationen, und neben vielen anderen genialen Zügen die bewunderungswürdige thematische Gestaltung der redenden, handelnden, redend handelnden Personen. Wir rechnen dahin die »Wallhaide« mit der Hauptperson gleichen Namens, dem Rudolf und dem Grafen; den »Gang nach dem Eisenhammer« mit Fridolin, der Gräfin, dem Grafen, Robert; die »Gruft der Liebenden« mit König Garcias, der Königstochter, dem Kämmerling; die oben schon beleuchtete Braut von Corinth mit dem Jüngling, der Mutter, der Braut; den »grossen Christoph« mit Offerus, dem Kaiser, dem Satan, dem Prior, dem Einsiedler, dem Christusknaben. Besonders aber finden wir die genannten Vorzüge und zumal die Zeichnung der Charaktere grossartig angelegt und ausgeführt in den, einem Drama gleich, in fünf, [auch drei] Abschnitte zerfallenden Legenden und Balladen wie »Gregor«, und »Esther«. Die musikalischen Themen im »Gregor« könnten mit Erfolg den fünf Akten einer Oper untergelegt werden; Gregor als Königssohn, — berufen als frommer Ritter die Schmach der Eltern zu sühnen, als Held und Bräutigam der Königin, als König, als Büsser, als Papst und Beichtiger kann uns in keiner Oper lebensvoller entwickelt vorgeführt werden. Auch in der »Esther« spielt sich ein vollständiges Drama vor uns ab. Die Motive, welche der Situation dienen, meist knapp und doch höchst charakteristisch gehalten, führen uns mit einem Schlage in die Ge-

schichte der Esther, Trägerin der Titelrolle, ein. Äusserst vornehm jeder Akkord des Werkes; der Höfling, des Königs Diener, König Kasimir, der Marschall, jeder hat sein eigentümliches Thema, dergestalt erfunden, dass jeder in seiner Persönlichkeit vor uns dasteht; ganz gross aber ist uns Esther selbst gezeichnet; ihr Seelenleben und -Leiden wird uns auf Grund des ganz eigenartig erfundenen und je nach den äusseren und inneren Bedingungen variirten Esther-Motivs, dessen Kern in jedem Akt wiederkehrt, so eindringlich vors geistige Auge gerückt, dass jeder wahrhaft Kunstverständige, ja jeder tiefer Empfindende dieser Gestalt nur wahre Sympathie entgegenbringen kann. [Das berühmte Ehepaar Staudigl pflegt sich in den Vortrag dieser gewaltigen Ballade auf Grund sinngemässer Anordnung des Stoffes und vor Allem der Personen und Charaktere zu teilen und hat auf diese Art noch vor kurzem (15. 3. 1901) in der Berliner Singakademie einen ungewöhnlichen künstlerischen Erfolg erstritten.] Von hier aus war es für Loewe nur ein Schritt weiter zu dem unmittelbar darauf von ihm komponierten Goethischen »Paria«, der, zu drei Teilen sich gliedernd, einen besonderen Höhepunkt Loeweschen genialen Schaffens bedeutet. Die musikalische Ausdrucksform ist hier von einer Kraft, ja hin und wieder von einer Kühnheit, dass Loewe auch hiermit Rich. Wagner vorgreift; das innere Leben des Paria durchläuft die ganze Skala von tiefster Verächtlichkeit und dem Gefühl des starr auf ihm lastenden Geschickes der Verworfenheit bis zum freudigen Bewusstsein der Gotteserkenntnis und Freiheit von dem Bann des Schlechten und zur beharrenden Anschauung Bramas. In der Darstellung des Weibes des hohen Bramen verschmilzt sich Loewes Geist in wunderbarer Weise mit dem Geiste Goethes; die den Hauptteil dieses Werkes füllende »Legende« ist nach Form wie Inhalt mit das Hervorragendste, was im Anschluss an Goethische Dichtungen komponiert worden ist.

Karl Gutzkow in seiner hochbedeutsamen Schrift: »Goethe im Wendepunkt zweier Jahrhunderte« (Berlin, 1836, S. 27, 28) charakterisiert Goethe als eine »schöpferische Einheit«. Auch diese Bezeichnung ist in vollem Umfange auf Loewe anzuwenden. Seine künstlerische Persönlichkeit drängte ihn dahin, zu schaffen; er objektivierte sich, gleich Goethe, mit Allem, was ihn mit dem Hauch des Dichterischen anwehte; und die allerverschiedenartigsten Gestalten und Gegenstände, Begegnungen und Thatsachen empfingen durch ihn auf dem Gebiete der Musik neues Leben. Er war mit jedem Zuge seines Wesens eine künstlerische Persönlichkeit, in welcher all sein so reiches Streben und Wirken stets einen einheitlichen Mittelpunkt fand; — er war eben eine »schöpferische Einheit«. Wie konnte es somit anders sein, als dass er allen seinen Werken auch den Stempel der Einheitlichkeit und dabei der sonnenhellen Klarheit aufdrückte, wie solche ja stets als eine Begleiterscheinung wahrhaft klassischer Gebilde auftritt. Und mit dieser Klarheit wiederum verbindet er eine ausserordentlich wohlthuende Tiefe in seiner Schaffensweise. Es ist darum notwendig, bei Loewe nicht selten zu fragen und zu forschen, um Aufschlüsse über so Manches in seinen Werken zu erhalten, was oft dem Fernerstehenden verborgen bleibt — »es steckt meist etwas dahinter«, wie ein Kunstrichter sich einmal ausdrückte. Wir behaupten geradezu, dass die Loewischen Goethe-Kompositionen den eindringlichsten und verständlichsten Kommentar der betreffenden Goethischen Dichtungen darstellen. In dieser Beziehung ist ein Gespräch in dem kunstsinnigen Hause der geistvollen Frau Tielebein in Züllchow bei Stettin in Gegenwart Walthers von Goethe von hohem Interesse; welches uns wahrheitsgetreu vor langen Jahren in Briefform überliefert ward. Walther hatte sich, wie erinnerlich, über die grosse geistige Ähnlichkeit Loewes mit Goethe ausgelassen - - - -

»Ja so ist es, lieber Walther«, fiel Frau Tielebein ein, »aber fügen Sie doch noch

hinzu, wie so manche dem Laien zu schwierig zu lösende Stelle bei Goethe durch Loewe einen Kommentar erhält: denn der Dichter, auf dem höchsten klassischen Standpunkte stehend, findet in Loewe einen Gelehrten, dem eben nichts entgeht. Dadurch wird beim Zuhörer, der sich nun in Sicherheit dem Genuss hingeben kann, eine unvergleichliche Beruhigung hervorgerufen«. Allerdings müsste man nach diesen »kommentarischen Erläuterungen«, wie Loewe selbst bemerkte, nicht selten suchen; finden würde man sie dann immer. Er selbst lehnte es, wie ausdrücklich überliefert wird, geflissentlich ab, Auslegungen seiner Musikschöpfungen zu geben; er schwieg und blieb diskret, sich z. B. Hinblick auf »Mahadöh« und die »Braut von Corinth« mit Goethe gewissermassen identifizierend.

Manchmal allerdings konnte er dann fast schelmisch lächeln, bemerkte auch wohl: »Man muss nicht zu viel sagen.« Ist dies nicht bezeichnend für Loewes unmittelbares und naives Schaffen, das ein Spiegelbild seiner echt künstlerischen Keuschheit abgiebt! Wie treffend wird diese Schaffensweise im Gegensatz zu der aufdringlichen Kompositionsmanier mancher anderer Tonsetzer durch Richard Heuberger beleuchtet gelegentlich einer Besprechung der »Bilder des Orients« (vgl. über diese Band VI) in einem Wiener Gura-Konzert: »herrliche orientalische Bilder, die keiner der heutigen, in der Herstellung von ‚Lokalton' doch weit schlaueren Komponisten charakteristischer erfinden könnte«.

IV. Die Epochen der Loeweschen Goethe-Kompositionen.

Die angelegentliche Beschäftigung Loewes mit Goethe zieht sich durch sein ganzes Leben hindurch, und auch fast zu allen Zeiten seines Künstlerlebens hat er Goethische Dichtungen komponiert. Ja, selbst seiner ersten klassischen Schaffensepoche, die um 1818 in dem »Erlkönig« gipfelt, gingen schon Kompositionen Goethischer Texte vorauf; bereits in einem Briefe vom Jahre 1816 spricht er von mehreren von ihm komponierten Goethischen Liedern, und aus dem Jahre 1817 stammen laut dem Loeweschen Verzeichnis das erste »Nachtlied« und »Ich denke dein«, — falls nicht diese Lieder thatsächlich schon, wie wir anzunehmen geneigt sind, zu den in jenem Briefe vom Jahre 1816 bezeichneten gehören. Als Nachklang des »Erlkönig« wäre dann vielleicht zu bezeichnen die »Sehnsucht«, falls nicht auch dieser kraftvolle Sang schon aus dem Jahre 1817, wenn nicht sogar 1816, stammt. Sicher aber gehört dahin das erste Gretchen-Lied. Sein universeller Schaffensdrang liess ihn in der Erlkönigs-Periode zugleich und darauf mit anderen erlauchten Geistern, wie Herder, Uhland, Körner, Alexis, Byron sich verbinden, um so auf Grund des Goethischen Geistes sich im Schaffen der Ballade weiter auszudehnen, eine breitere Grundlage zu gewinnen, um vielseitigeres Gestalten zu lernen. Auch ins Ausland schritt er bald hinüber, — das Hebräertum durch Byrons Harfe übermittelt, serbische Weisen, nordische Sagen nötigten ihm Töne des Herzens ab; aber wieder greift er um das Jahr 1830 zu Goethe zurück. Seine zweite Goethe-Epoche beginnt mit dem zweiten »Nachtlied« und »Gottes ist der Orient«, erreicht ihren Gipfelpunkt in der »Braut von Corinth«, welcher in würdiger Weise das »Hochzeitlied«, der »Zauberlehrling«, die »wandelnde Glocke« folgen; — dies Alles noch zu Goethes Lebzeiten geschaffen. Des grossen Dichters Tod scheint ihn dann noch mehr angespornt zu haben, sich mit seinen Werken aufs neue und noch enger zu befreunden. Inzwischen hatte Loewe auch auf instrumentalem Gebiete in nicht zu unterschätzender Weise gearbeitet, was schon seiner »Braut von Corinth« zu Gute gekommen sein dürfte, und die eingehende Beschäftigung mit legendären Stoffen, zumal auch in Form des Oratorischen, führte ihn Goethe nur noch näher. Bei der Arbeit seiner »sieben Schläfer« erinnerte er sich lebhaft der Behandlung,

die Goethe in seinem »westöstlichen Divan« der Sage angedeihen liess, empfand tief und ganz Goethes warmblütiges Dichtergemüt und liess sich von dessen befruchtender Phantasiekraft willig anwehen. Schon bei Lebzeiten des grossen Meisters dürfte er dessen »erste Walpurgisnacht« auf ihre Kompositionsfähigkeit hin geprüft haben; jetzt bei Lesung des 2. Teiles des Goetheschen »Faust« ward in ihm der ganze Walpurgisspuk lebendig; er schrieb das Werk nieder, zugleich aber verfasste er jenen Kommentar, der wiederum besonders auch der klassischen Walpurgisnacht zur Erklärung dienen sollte. Diesem aber war inzwischen unmittelbar vorangegangen die geniale Komposition der drei Lynceus-Lieder aus dem II. Teil des Faust und die Ballade »Gutmann und Gutweib«. Die zuletzt aufgeführten Arbeiten dürfte man wohl als den zweiten Abschnitt seiner zweiten Goethe-Epoche bezeichnen.

Loewe selbst wuchs indes mehr und mehr in seinem Werden, in seinem Können. Wiederum griff er auf andere Dichter zurück, wie Fr. Kugler, Fr. Kind, L. Giesebrecht, versuchte sich an grösseren dramatischen Stoffen, wie dem gewaltigen »Themisto«, schuf Oratorien, wie das grosse Meisterwerk »die Apostel von Philippi«, und ward hierdurch, wie durch die ganze Vertiefung, die ihm die klassische Legendenperiode, welche gerade in diese Zeit fällt, angedeihen liess, von neuem zur Arbeit an Goethe geschult. Die dritte Goethe-Epoche Loewes wird solchermassen durch den »Fischer« eingeleitet, führt in dem fruchtbaren Jahre 1835 zur Komposition der »Ballade vom vertriebenen und zurückkehrenden Grafen«, des »getreuen Eckart«, des genialen »Todtentanzes«, Op. 44, — und reicht an den Höhepunkt hinan mit der Mozartsche Grazie mit Goethischer Tiefe und Klarheit verbindenden Komposition des »Mahadöh«, Op. 45. In derselben Zeit war sein Talent wiederum durch die Arbeit an den polnischen Balladen noch mehr geweitet und vertieft worden, und sein Gestaltungsvermögen ward zum ersten Male an geschichtlichen Vorwürfen, freilich sehr verschiedener Lande, wie »Esther«, Op. 52, im Polnischen, dem »Sturm von Alhama«, Op. 54, in Andalusien, erprobt. Da schuf er den künstlerisch so unvergleichlich dastehenden »Paria« Op. 58, im Jahre 1836, und auch das 59. Opus, z. B. »Der Schatzgräber«, lässt ihn voll auf der Höhe stehen. Bei dieser Epoche nun sind auch einige kleinere Werke nicht zu vergessen, die teilweise im »Minnesänger« veröffentlicht waren, wie »Wechsel«, »Canzonette«, andernteils, wie das unendlich tiefe und schöne Lied »Ach neige« aus »Faust« I. Teil, in Op. 9 aufgenommen waren, oder die, wie der Gesang des Ariel und die Maskenzuggesänge aus »Faust« II. Teil, bisher überhaupt nicht erschienen sind; diese letztgegenannten Gesänge stammen sämtlich ebenfalls aus den Jahren 1835 und 36.

Den Gipfelpunkt seiner Goetheschöpfungen hat Loewe mit Ausgang dieser zweiten Epoche freilich überschritten. Er hat sich in seinem Goethischen Empfinden nicht etwa ausgeschrieben; aber er war durch seine Goethe-Arbeiten nun selbst mehr zur inneren klassischen Goethischen Ruhe abgerundet und ausgereift. Den ferneren Goethischen Vorwürfen, wie ihn solche vom Jahre 1840 an wieder mehrfach beschäftigen, lässt er mehr den Ausdruck klassischer Form angedeihen, als dass er sich mit dem Inhalte besonders tiefgehend verselbstigte. Er setzte Terzette, Gesänge für gemischten Chor und Oden; freilich sind solche, wie der machtvolle Gesang des »Mahomet«, Op. 85, »Der Gesang der Geister über den Wassern«, Op. 88, sehr bedeutend; aber der gewaltige um den grossen Balladenheros **Goethe** sich rankende Balladensang war in Goethes einzigem Kunstbruder auf balladischem Gebiet, **Loewe**, verstummt, weil der Balladenvorrat erschöpft war; doch um so abgeklärter durch Goethe und seine eigene Balladen-Arbeit an ihm bietet er uns nachmals nur noch Werke der Formenschönheit dar (— wohin auch die Duette Op. 104 zu rechnen sind), — wenn wir nicht die tiefschöne Elegie in Balladenform »Alpins Klage um Morar«, Op. 94 B, komponiert

1844, noch als ein letztes Aufflackern seines Goetheballaden-Genius betrachten wollen. Vielleicht war er auf Grund des Umganges mit der Goetheschen Familie in Wien (denn genau in jene Zeit fällt die Komposition dieses Werkes) noch einmal zum Schaffen von Goethe-Balladen angeregt; er fand keine mehr vor, als diesen von Goethe im Werther meisterlich übertragenen Gesang des Ossian; und er sang sich — denn: »es war doch so schön« — mit dieser Elegie als Goethe-Komponist seinen eigenen Goethe-Schwanengesang.

Loewe-Goethe! Die Gesänge, welche die beiden Goethe-Loewe-Bände enthalten, umfassen auch der Form nach das ganze Gebiet der Gesangsmusik, vom kürzesten Liedlein bis zur gewaltigsten Ballade und ausgedehntesten Legende. Oratorische Ballade, breit angelegte Ode und hymnenartiger Sang, balladische Tragödie und humoristische Geschichte, Nachtgesänge und Klänge des »schönsten Tages«, alles begegnet uns im bunten »Wechsel« bei Goethe-Loewe; Geisterballaden und solche von höfischer Vornehmheit, geistlicher Gesang und Trinklied, eigentliche Lieder und lyrische Scenen werden uns geboten. Nebel-Spuk und Frühlingssang, Maurerlied und Freibeuterschnurre, Stimmung der Schäferin und Laune des Backfisch, Laute der Sehnsucht, der Liebe, der Gottergebung, Stimmen auf Bergen, Land und See: für Alles findet Loewe hier die treffenden Töne. Wahrhaft kosmopolitisch erscheint er dabei mit diesen seinen Goethe-Kompositionen. Egyptische Vergangenheit, Indisches, das Hellenentum; Alt- und Neu-Schottisches, altdeutsches Leben und Weben; Mythe und Allegorie, Sage und Märchen noch so wunderbar, weiss er mit Goethischer Treue uns vorzuzaubern. Ja, im Anschluss an seinen grossen Meister kleidet er gelegentlich einmal eine Reihe Goethischer Dichtungen — denn auch »an Sami« erachtete Loewe von Anfang an als echten Goethe — in ein höchst eigenartiges Gewand: er bietet uns einen Cyklus von Duetten, wie er solches ausdrücklich zu betonen pflegte, in Sonatenform!

Im Ganzen hat uns Loewe nicht weniger als 51 Kompositionen Goethischer Dichtungen hinterlassen; unter ihnen, wie der Band XII uns zeigt, Riesenwerke nach Umfang und Inhalt!

Notizen zu den einzelnen Nummern des Bandes XI.

Zu Nr. 1. Wandrers Nachtlied: »Über allen Gipfeln ist Ruh'.« Vorlagen: 1) die Handschrift (14 Takte); 2) die Original-Ausgabe (17 Takte) im Verlage von **Fr. Laue**, Berlin. (»Sämmtliche Lieder, Gesänge, Romanzen und Balladen für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung von C. Loewe, Op. 9, Heft I. Pr. 3/4 Rl. Erstes und zweites Heft: Nachtgesänge. Eigenthum des Verlegers. Berlin bei Fr. Laue«.) Nur die ersten 11 Takte stimmen in beiden Vorlagen überein.

Zum Text: Goethe schrieb das Lied am 6. Sept. 1780 auf die Bretterwand des Häuschens auf dem Gickelhahn bei Ilmenau, gedruckt zuerst 1815. Vgl. Werke hsg. im Auftrage der Grossherzogin Sophie von Sachsen 1, 98 (Weimar 1887). Unter den Kompositionen, die Max Friedlaender (Goethe-Jahrbuch 17, 187) in seinem vortrefflichen Aufsatze »Goethes Gedichte in der Musik« zusammenstellt, ist die Loewische die zweite. Schon 1814 hatte Zelter das Lied für eine Singstimme gesetzt (gedruckt 1821 und neuerdings bei M. Friedlaender, »Gedichte von Goethe in Compositionen seiner Zeitgenossen« 1896 Nr. 46); dann folgten Schubert, Schumann, Liszt; mit Quartetten Bernhard Klein und Friedrich Kuhlau; mit einem Duett nach Lermontoffs russischer Übertragung Rubinstein und noch viele andre Musiker.

Zur Musik: Taktart in der Hdschrift. $^6/_4$, Orig.-Ausg. richtiger $^3/_2$. Titel in Hdschr. und Orig.-Ausg.: »Nachtlied von Goethe. Das Eine.«

S. 2, T. 1, Pft. *con Ped. e sord.*; diese Bemerkung ist aus Vorl. 1 entnommen.

S. 2, T. 2, Singst. *sotto voce* desgl.
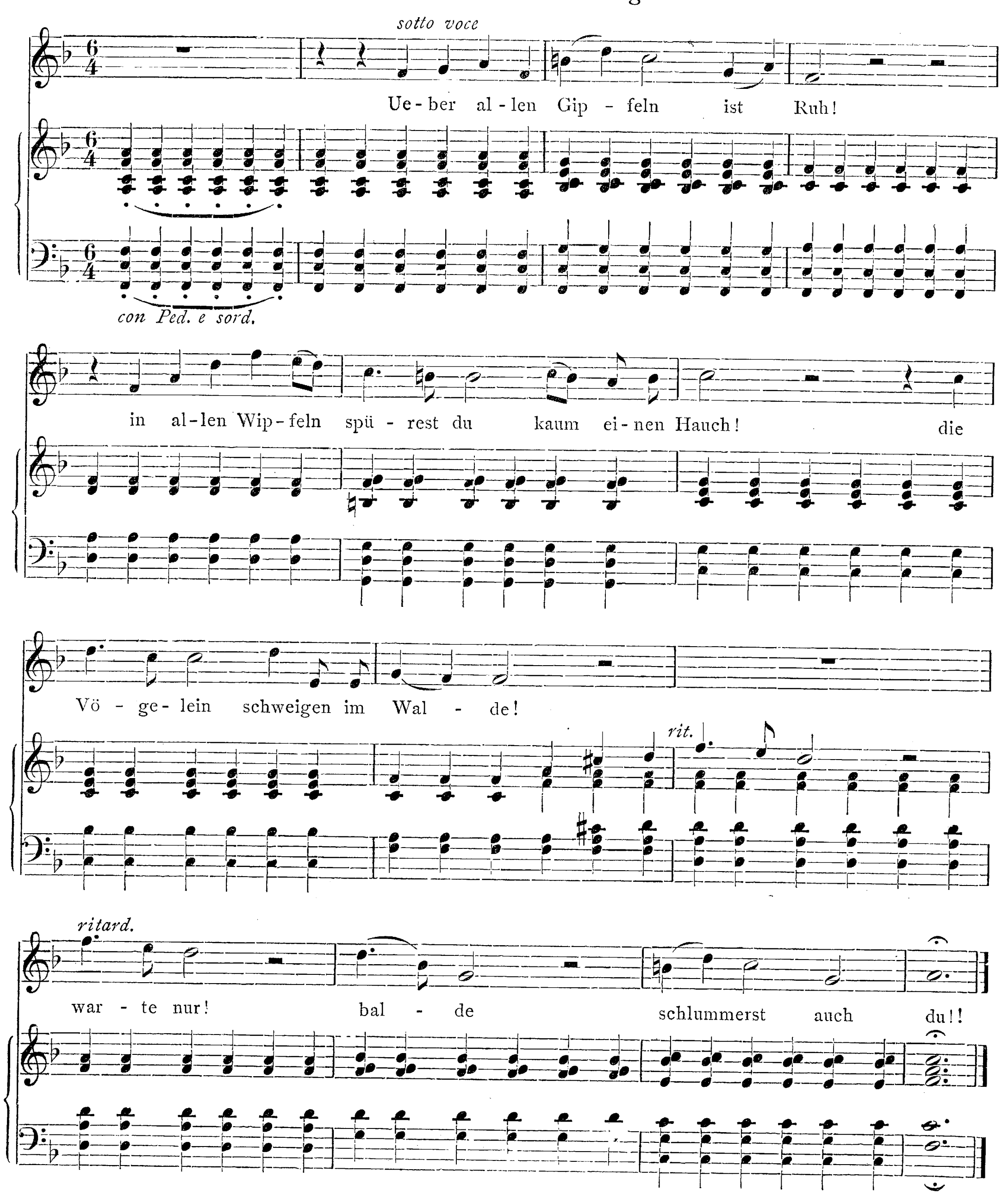
S. 2, T. 3. R. Hnd. in Vorl. 2 nur $\begin{smallmatrix}g\\c\\b\end{smallmatrix}$; das *c* wurde nach der Hdschr. hinzugefügt.

S. 2, Accol. 2, T. 2. Singst. auf »spürest« in Vorl. 2 Viertel *c h*, in Vorl. 1 jedoch Viertel mit Punkt *c* und Achtel *h*. Wir geben der handschriftlich überlieferten Fassung den Vorzug.

In demselben Takte hat die l. Hnd. auf dem ersten Viertel in Vorl. 2 nur $\begin{smallmatrix}g\\g\end{smallmatrix}$, während die Hndschr. auch hier schon das dazwischen liegende *d* mit enthält.

S. 2, Accol. 3, T. 2. Nach der Handschr. von hier ab *ritardando*. Da der Schluss im Druck jedoch überarbeitet und verbreitert ist, lassen wir dieses *rit.* hier fort.

Da das Lied in der ersteren Fassung einen wesentlich anderen Eindruck hervorrufen dürfte, so lassen wir dasselbe hier unverkürzt folgen:



Abgesehen davon, dass die veränderte Taktart in der zweiten Fassung dem Liede ein anderes Gepräge giebt, hat Loewe durch die Erweiterung, welche er der späteren Komposition angedeihen lässt, dem Ganzen mehr die Form des Kunstliedes verliehen, so dass die durch die spätere Fassung gewonnene Einschaltung nach Art einer Kantilene, wenn auch nur im kleinsten Rahmen gehalten, dem Liede mehr Vertiefung und Hebung des Empfindungsgehaltes gewährt. Trotzdem nun, dass die Taktart $^6/_4$ eigentlich unrichtig ist, da sie zur Zusammenfassung von drei Vierteln in der Begleitung als Verteilungs-Grundsatz verleiten würde, und solches den Notenwerten der Singstimme nicht überall entspricht, so müssen wir doch die Vorzüge gerade der ersten Ausarbeitung entschieden hervorheben. Denn wir finden hier fast noch mehr als in der zweiten Bearbeitung die Stimmung, welche das Gedicht beherrscht, mit wundersamer Treue wiedergegeben. Nur so konnte Goethes Sinn voll und ganz entsprochen werden; ganz schlicht und doch tief gehaltvoll musste das Lied gehalten werden, und für diese Forderung einer gehaltvollen Schlichtheit hat Loewe in genialer, ja kongenialer Weise die rechte Ausdrucksform gefunden. Manche nennen — wie nun einmal die Zeiten sind — so etwas »erfindungsarm« und verweisen dagegen auf andere Kompositionen desselben Gedichtes, deren Ausgestaltung unter Aufgebot wuchtigen Apparates dafür auch nur von bombastischem Schwulst zeugt.

Die Zeitangabe 1817 für die Komposition des Liedes dürfte nicht ganz richtig sein. Zwar giebt Loewe das Jahr in dem von ihm geschriebenen Verzeichnis so an; doch ist wohl anzunehmen, dass er damals das Lied in seiner erweiterten Form schrieb. Sicher aber gehört dasselbe zu den Kompositionen, die er im Jahre 1816 einem Leipziger Verleger anbietet (der Brief ist in meinem Besitz). Er schreibt dort unter dem »20. Juli«: »4) IV Gesänge mit Begleitung des Pianof. (bestehend aus einem Monolog aus Müllner's Ingurth [bei Müllner »Yngurd« M. R.], 2 Goetheschen Gedichten, und einem dreistimmigen Abendliede)«.

Zu Nr. 2. Wandrers Nachtlied: »Der du von dem Himmel bist.« Vorlage: Die Original-Ausgabe im Verlage von **Fr. Laue**, Berlin. Titel in der Vorlage: »Nachtlied von Göthe. Das Andere«.

Der Text (Werke 1, 98) entstand im Februar 1776 und ward 1789 in Goethes Werken veröffentlicht; doch war er schon 1780 in einer Züricher Zeitschrift mit einer Melodie von Ph. Chr. Kayser und 1784 in F. W. Rusts Oden gedruckt worden. (Friedländer, Gedichte von Goethe Nr. 36—37). Weitere Kompositionen lieferten Reichardt, Zelter, B. Klein, Schubert, Liszt u. a.

Zu Nr. 3. Nachtgesang. Vorlage: Die Original-Ausgabe: »Vierstimmige Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass, seiner Frau componirt von Dr. Carl Löwe (sic!)« Op. 79. Erstes Heft (darin Nr. 2). Dresden bei **Wilhelm Paul.**

Der Text (Werke 1, 88) ward 1804 zuerst veröffentlicht; zu Grunde liegt ein italienisches Volkslied, für das Reichardt eine Goethe besonders zusagende Melodie gesetzt hatte:

Tu sei quel dolce fuoco,
L'anima mia sei tu!
E degli affetti miei —
Dormi, che vuoi di più?

E degli affetti miei
Tien le chiavi tu!
E di sto cuore hai —
Dormi, che vuoi di più? u. s. w.

Kopisch (Agrumi 1837 S. 9) übersetzt wörtlicher:

Du bist das sanfte Feuer,
Bist meine Seele du!
Zu allen meinen Gefühlen —
Schlaf süss, was willst du hinzu?

Zu allen meinen Gefühlen
Hast alle Schlüssel du!
Und hier von diesem Herzen —
Schlaf süss, was willst du hinzu?

Auch Zelter, Schubert und Walther von Goethe (Friedlaender, Gedichte von Goethe Nr. 73) haben das Lied komponiert. Originell ist bei Loewe die Stimmverteilung auf Sopran, Alt I, Alt II, Tenor.

Zu Nr. 4a. **»Ich denke dein«.** (Frühere Tonschöpfung.) Vorlagen: 1) Frühere Handschrift (in meinem Besitz), die nicht unerheblich vom späteren Druck abweicht.

2) Die Original-Ausgabe im Verlage von **Fr. Laue**, Berlin. (Titelblatt wie bei Nr. 1) Op. 9 Heft III. (»Drittes und viertes Heft: Gesänge der Sehnsucht«). Die Interpunktion ist nach Vorlage 1 gesetzt.

Zum Text: Derselbe (Werke 1, 58) führt den Titel »Nähe des Geliebten«. Goethe dichtete ihn im April 1795 zu Zelters Komposition eines von Matthissons »Adelaide« angeregten Liedes von Friederike Brun:

»Ich denke dein, wenn sich im Blüthenregen
Der Frühling malt,
Und wenn des Sommers mildgereifter Segen
In Ähren strahlt.«

Vgl. Friedlaender, Gedichte von Goethe Nr. 68—69. In Musik gesetzt ward das Lied ferner von Reichardt, Beethoven, Romberg, Harder, Kreutzer, Tomaschek, B. Klein, Schubert, Schumann und mehr als 60 andern Komponisten.

Abweichungen: S. 10, Zeile 1: Haine geh' ich — 11, 1 bald leuchten mir.

Zur Musik: S. 6, Accol. 2, T. 1. Vorl. 2 hat *p* beim 2. Viertel; Vorlage 1 *dolce*, *cresc.*, Ped. und ⊕, welches alles wir hier aufnehmen; ebenso das *mf* im nächsten Takte.

S. 6, Accol. 2, T. 2, r. Hnd. Der Bogen über den drei Vierteln der ersten Triole ist aus Vorl. 1 entnommen.

S. 6, Accol. 2, T. 3 f. Ped. und ⊕ aus Vorl. 1.

S. 6, Accol. 3, T. 3 *pp* in Vorl. 2 erst beim 2. Viertel, wohl nur aus räumlichen Gründen, wurde an den Anfang des Taktes gerückt.

S. 6, Accol. 4, T. 2. Das *forte* nach Vorl. 1 ausgedruckt.

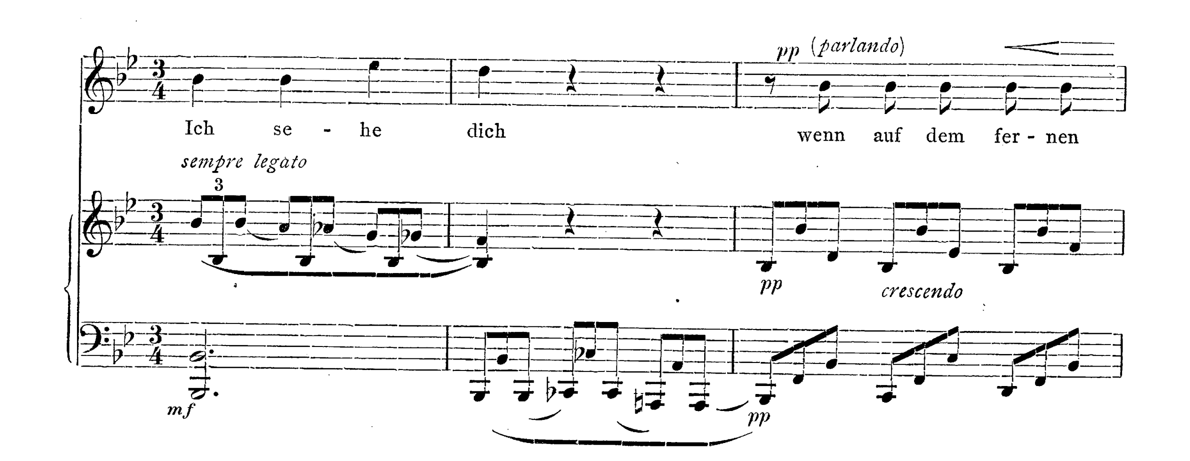
S. 7, Accol. 2, T. 4. Letzte Gesangnote in Vorl. 1 ohne Vorschlag.
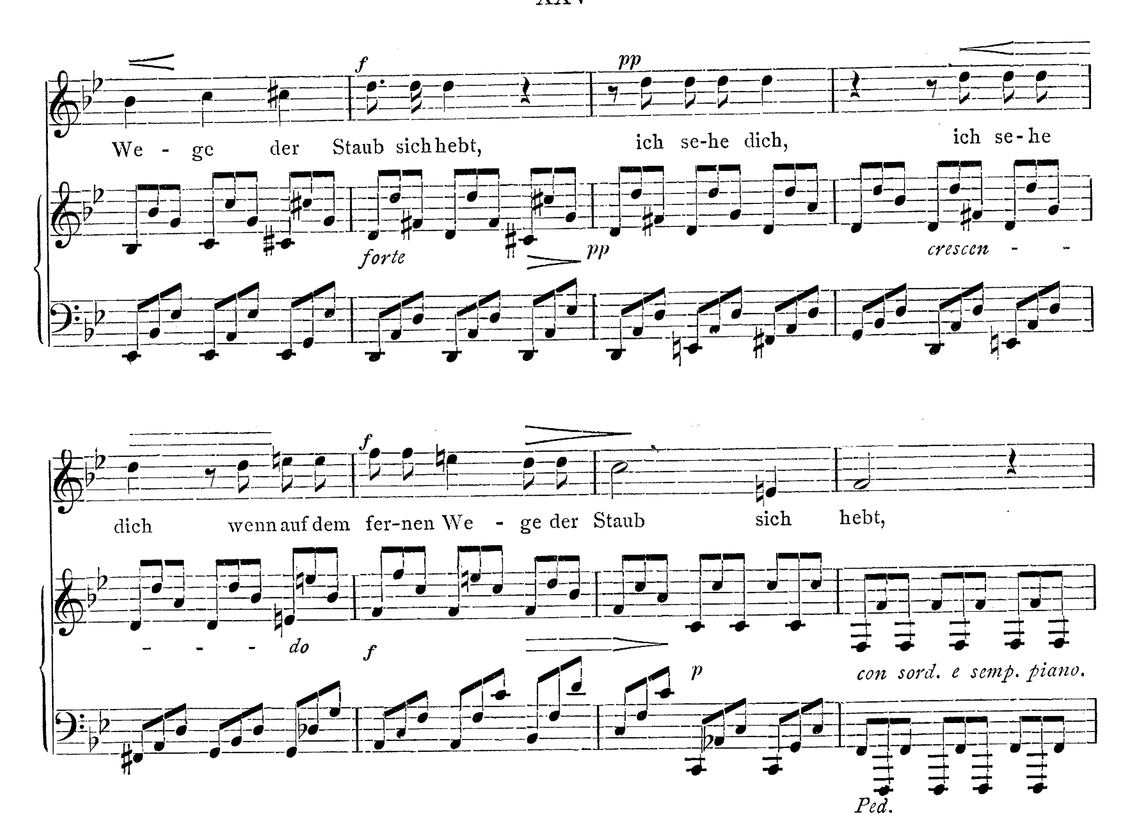
S. 7, Accol. 3, T. 1. Vorl. 1 als Vortragsbezeichnung für die Singst. »*dolciss.*«; hier aufgenommen.

S. 7, Accol. 3, T. 2, Singst. Bogen aus Vorl. 1.

S. 7, l. T. ⊕ aus Vorl. 1.

S. 8, T. 1 ff. in Vorl. 1 so:





Wir sehen in der obigen Probe aus Vorl. 1 des Ferneren sehr erhebliche Abweichungen von der späteren Fassung, sowohl was die dynamischen wie die Vortragszeichen betrifft. Die Bezeichnung »parlando« ist sachgemäss, und für die Zeit, wo Loewe das Lied entwarf, wichtig; doch ist es heute zu entbehren, da gerade durch Loewe es in die musikalische Darstellungskunst eingebürgert ist, gelegentliche Stellen, die man bis dahin nicht anders als nach Art des Secco-Recitativs zu nehmen pflegte, in das melodische Gefüge und die thematische Anlage mit einzubeziehen. Es gehört dies mit zu der eigentümlichen Kunst der Loeweschen Balladen-Erfindung, die es eben ermöglicht, dass Momente der lebhaften Schilderung, farbenreichen Ausmalung, den ruhigen Fluss der Entwicklung durchbrechenden Staunens und Erbebens doch mit der melodischen Grundlinie vollständig zu einem einheitlichen Ganzen verschmolzen erscheinen. Unser Lied aber weist entschieden balladenartige Grundanlage auf.

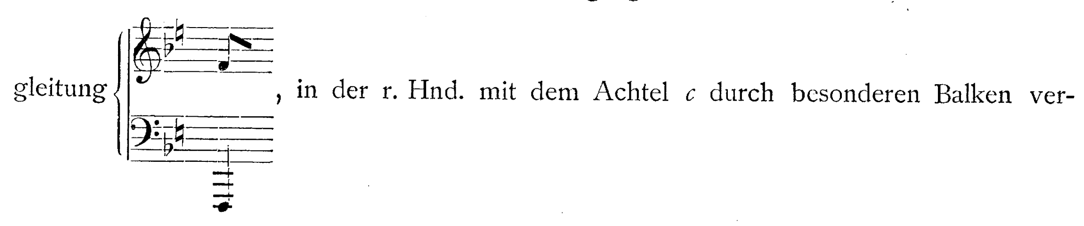
Auf für die Wahl der dynamischen Zeichen belassen wir es bei Vorl. 2; die stetig sich entwickelnde Steigerung erscheint hier als das Naturgemässe, womit der Komponist zugleich dem allgemeinen Empfinden sachgemässen Ausdruck giebt. Freilich gab er bei der ersten Komposition des Liedes wohl lediglich seinem subjektiven Empfinden Ausdruck; Gefühl der Sehnsucht nach seiner Geliebten [in demselben Heftchen der von seiner Hand geschriebenen 6 Lieder finden wir eines mit Widmung »An J - - -.«] mochte ihn durchzittern; daher das Hin- und Herwogen in dem Zustande seines Seelenlebens und dementsprechend das fortwährend Wechselnde im Ausdruck. Auch könnte man der Auffassung Rechnung tragen, wodurch dann allerdings der Wechsel der Stärkezeichen objektivere Bedeutung erhielte, dass der Liebende die auf fernem Wege erspähte Geliebte nicht zusehends stetig schärfer ins Auge zu fassen vermag, sondern der eben auf dem fernen Wege sich hebende Staub sie von Mal zu Mal seinen Blicken wieder entzieht.

S. 8, Accol. 2, T. 1. In Vorl. 2 *f* in der l. Hnd. beim ersten Viertel, in der r. unter

dem 2. Triolenachtel des 2. Viertels. Wir folgen der klaren Fassung der Handschrift und setzen das Zeichen zu Anfang des Taktes und schreiben auch *forte* aus.

S. 8, Accol. 3, T. 3, wir setzen desgl. *p* nach Vorl. 1 an den Takt-Anfang.

S. 8, Accol. 4, T. 1. Vorl. 1 hat als Übergangs-Akkord im ersten Achtel der Begleitung



, in der r. Hnd. mit dem Achtel *c* durch besonderen Balken verbunden. Die Punkte finden sich in Vorl. 1 nur unter den letzten drei Achteln.

S. 8, Accol. 4, T. 2. Die Punkte fehlen hier in Vorl. 1.

S. 9, T. 1. Desgl.

S. 9, T. 1, Singst. in Vorl. 1 2 Keile ꞌ ꞌ: [Notenbeispiel: Ste - ge]; die zweite Fassung entschieden charakteristischer.

S. 9, T. 2. In Vorl. 1 vor *g* der Singst. ein ♮, das, eigentlich nicht erforderlich, wir dennoch aufnehmen, weil dadurch die zu genialer Charakterisierungskunst führende enharmonische Verwechselung *as gis* des letzten Taktes von S. 8 in ein deutlicheres Licht gesetzt wird.

S. 9, T. 3. In Vorl. 1 *f* weder in Singst. noch Begleitung; auch fehlen in Vorl. 1 hier wie in T. 4 die Punkte.

S. 9, T. 4. Vorl. 1: *pp*.

S. 9, Accol. 2, T. 1, Singst. Vorl. 1: *pp*.

S. 9, Accol. 4, T. 1. Vorl. 1. Die Punkte in der r. Hnd. fehlen, desgl. *p* beim 2. Achtel; dagegen steht *morendo*. Die spätere Fassung entspricht der Situation entschieden mehr.

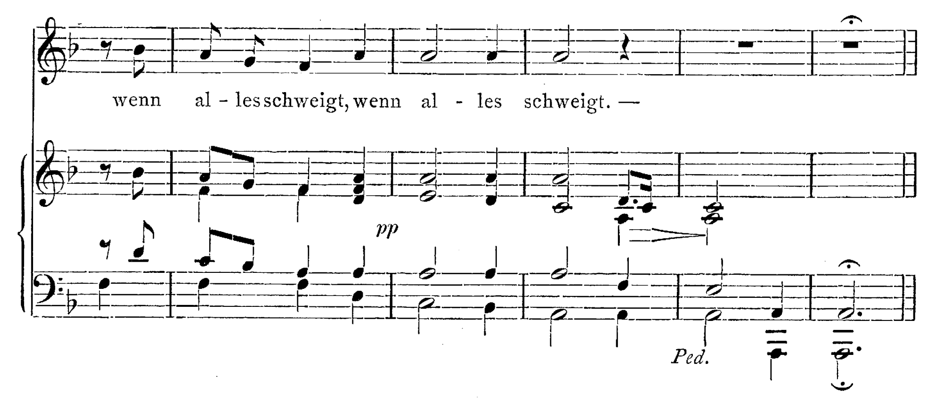
S. 9, Accol. 4, T. 2, l. Hnd. Der Bogen fehlt in Vorl. 1.

S. 9, Accol. 4, T. 3, Begl. Vorl. 1 hinter *dolce*: *p*.

S. 9, Accol. 4, T. 4 und 5, r. Hnd. Bogen nach Vorl. 1.

S. 10, Accol. 1. In Vorl. 1 fehlen die sämtlichen Bogen.
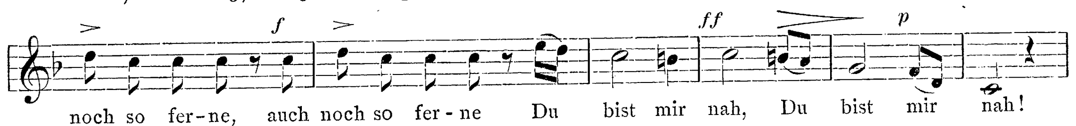
S. 10, Accol. 2. Vorl. 1 hat einen Takt weniger und weicht, wie folgt, erheblich ab:



S. 10, Accol. 3, T. 1. Aus Vorl. 1 hinzugefügt: *con molto affetto.*

S. 10, Accol. 3, T. 2 und 3. In Vorl. 1 fehlen bei der r. Hnd. die Punkte.

S. 10, Accol. 3, T. 3 ff. Singst. Vorl. 1:
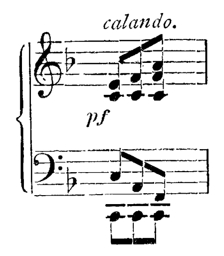


S. 10, Accol. 4, T. 1, Singst. Das Schwellzeichen steht in Vorl. 2 verkeht, nämlich so: ⟩ statt ⟨, wurde berichtigt.

S. 10, Accol. 4, T. 3, Pfte. r. Hnd. ♮ vor *e* fehlt in Vorl. 2, wurde nach Vorl. 1 ergänzt.

S. 10, drittl. T., Singst. Bogen aus Vorl. 1.

S. 10, l. T. Vorl. 1. Die letzten drei Achtel:



S. 11, Accol. 1. Die Punkte fehlen in Vorl. 1 durchgehends.

S. 11, Accol. 2, T. 1 in Singst. und r. Hnd., T. 2 in r. Hnd. ♭ vor *b* als überflüssig fortgelassen.

Anstatt der 13 Schlusstakte der Singstimme finden sich in Vorl. 1 nur sieben; sie lauten nebst den drei folgenden Takten der Begleitung:

Die Son-ne sinkt,— bald leuch-ten nur die Ster-ne o wärst du da!!

Zu Nr. 4b. »Ich denke dein.« (Spätere Tonschöpfung.)
Vorlage: Alte Handschrift Loewes, in meinem Besitz.

Loewe komponierte das Lied in dieser Fassung zweifellos unmittelbar nach dem Tode seiner ersten heissgeliebten Gattin Julie, geborenen von Jacob, im Jahre 1823 († 7. 3. 1823). Was ihn zur nochmaligen Bearbeitung desselben Textes — ein bei Loewe ganz ungewöhnlicher Fall — und nun noch dazu »den Manen seiner unvergesslichen Gattin« in Form eines gemischten Chores, bewogen haben mag, lässt sich nur vermuten. Loewe hatte einst seiner Braut die frühere Tonschöpfung des Liedes aus tiefstem Herzen heraus gesungen; vielleicht, dass dieselbe einmal den Wunsch geäussert hatte, das Lied auch vierstimmig zu hören, wozu ja naturgemäss eine völlig neue Komposition erforderlich gewesen wäre; vielleicht, dass sie, die jenes von Loewe ihr geweihte Lied so ganz besonders wertschätzte, gelegentlich geäussert hatte, es möge einmal an ihrem Grabe gesungen werden, und dass Loewe, bei ihrem Tode sich hieran erinnernd, bei der Unmöglichkeit, jene erstmalige Tonschöpfung am Grabe vorführen zu lassen, es in neue und den Vortrag am Grabe ermöglichende Form gebracht habe. Als ästhetische Motivirung für die vierstimmige Anlage des Ganzen scheint sich Loewe dabei Folgendes gedacht zu haben. Das »Deingedenken« geht von seiner »unvergesslichen« nun in des Himmels Frieden selig lebenden Julie aus, die im seligen Verein mit ebenfalls seraphischen Auserwählten dem unzertrennlich geliebten Manne Himmelsmusik darbringt, in dem Solo aber T. 12—14 allein zu ihm spricht. In Strophe 4: »Ich bin bei dir«, »Du bist mir nah«, dem Höhepunkt des Ganzen, liegt die für die Zukunft erschaute selige Vereinigung, die als Empfindung des Sehnens und Verlangens mit den Worten »Die Sonne sinkt, bald leuchten nur die Sterne« (d. h. Nacht des Irdischen tritt ein; lediglich die Sterne des überirdischen Seyns leuchten mehr) und dem leidenschaftlichen Geisterruf »O wärst du da!« wieder fühlbare Gestalt gewinnt.

Zu Nr. 5. Sehnsucht. Vorlagen: 1) Die Handschrift Loewes (in demselben Heft enthalten wie Nr. 1 und Nr. 4a, und zwar ursprünglich mit einer »IV« versehen, später von Loewe durchstrichen, der »Nr. 3« davorschrieb; in meinem Besitz).

2) Die alte **Laue**sche Ausgabe (Sämmtliche Lieder u. s. w. von C. Löwe [sic! Laue druckt auch Göthe, wo doch in Loewes Handschrift richtig Goethe], Op. 9 Heft III Nr. 5).

Der Text (Werke 2, 114) entstand 1785 als ein unregelmässiges Duett Mignons und des Harfners in Wilhelm Meisters Lehrjahren (Buch 4, Kap. 11) und ward mit diesem 1795 zum ersten Male gedruckt. Unter den von Friedländer (Goethe-Jahrbuch 17, 190) aufgezählten Kompositionen mögen die von Reichardt, Beethoven (viermal), Schubert (sechsmal), Zelter, Kreutzer, Schumann und Tschaikowsky hervorgehoben werden.

Abweichung: S. 14, 2: seh' ich ans Firmament.

Zur Musik: Tempoangabe in der Hdschr.: »Nicht zu langsam«. Im 9. Takte der Hdschr.: *poco più stretto*.

S. 14, Accol. 3, erstes Viertel, Singst.: *p* nach Vorl. 1. Im selben Takt auch ein Schwellzeichen in der Begleitung.

S. 14, Accol. 3, T. 3 und die folgenden 7 Takte. Im Pfte. l. Hnd. fehlen in Vorl. 2 die Bogen zwischen den Viertelnoten der auf *g* liegenden Stimme und sind nach Vorl. 1 ergänzt.

S. 14, l. T., l. Hnd. Das erste Accentzeichen fehlt in Vorl. 2, nach Vorl. 1 ergänzt.

S. 15, T. 2, Pfte. l. Hd., letztes Viertel. Vorl. 2 hat hier: . Das scheint auf einen Irrtum des Stechers zurückgeführt werden zu müssen. L. hat ursprünglich *d* geschrieben, diese Note aber später wieder durchgestrichen, doch ist die Korrektur

etwas undeutlich ausgefallen, so dass die Note bei flüchtigem Hinsehen noch als zu recht bestehend erscheinen kann.

S. 15, T. 3, l. Hnd. In Vorl. 2 Punkte, in Vorl. 1 Keile, die hergestellt wurden.

S. 15, Accol. 2, T. 4, l. H., 2. Viertel, desgl.

S. 15, Accol. 3, T. 4 und im folgenden Takte hat die l. Hd. in Vorl. 1 ♮ vor der dritten Note, in Vorl. 2 aber *es*. Wir geben die herbere Lesart der Handschrift.

Loewe giebt in seinem Verzeichnis als Entstehungszeit des Liedes das Jahr 1818 an. In dem Espagneschen Katalog findet sich sogar irrtümlich das Jahr 1819; letzteres ist indes ein Setzerfehler, da die Jahreszahlen zu den 5 Nummern des Heftes III schon angegeben sind, als fünfte richtig, laut Verzeichnis, 1818, die sechste Jahreszahl mithin gar nicht hingehörig ist. Doch ist sicher anzunehmen, dass dies Lied (wie sämtliche in dem handschriftlichen alten Heft [vgl. Vorl. 1 auch von Nr. 1 und Nr. 4a] schon vor dem »Erlkönig« komponiert ist. Da nun M. Friedlaender den Erlkönig selbst schon 1817 komponiert sein lässt, so ist unser Lied bald nach Nr. 1 und 4a komponiert; höchst wahrscheinlich 1817, vielleicht schon 1816.

Zu Nr. 6. Trost in Thränen. Vorlagen: 1) Der ausführliche Entwurf in Loewes Studienheft A, S. 3B.

2) Die **Schlesinger**sche Original-Ausgabe. (»Mehrstimmige Gesänge seiner Frau gewidmet componirt von Carl Loewe. Op. 80 Heft II. Zwei Gesänge für drei Frauenstimmen. II. Trost in Thränen. S. 2616.«)

3) Abschrift von Loewes Frau geschrieben, mit einzelnen Noten von Loewes Hand, im Schlesingerschen Verlag.

Der Text (Werke 1, 86), 1801—2 entstanden und 1804 gedruckt, lehnt sich an den Eingang eines älteren dialogischen Volksliedes an (Erk-Böhme, Liederhort Nr. 531. Köhler-Meier, Volkslieder von der Mosel 1896 Nr. 144). Komponiert von Zelter, Ehlers, Reichardt, Ludwig Berger, Schubert, Brahms u. a.

Zur Musik: T. 4 hatte in Vorl. 1 ursprünglich eine halbe *c* statt *f*.

Accol. 2, die Wiederholung T. 3, letztes Achtel bis T. 5 fehlte im ersten Entwurf.

Accol. 3, T. 2, 1. und 2. Viertel; dafür hat Vorl. 1 eine halbe *g* mit langem Vorschlag *a*.

Zu Nr. 7. Frühzeitiger Frühling. Vorlage: Die Original-Ausgabe im Verlage von **Wilhelm Paul**, (Friedel) Dresden. (»Mehrstimmige Gesänge für S., A., T., B., seiner Frau componirt« Op. 79, 1. Heft Nr. 1.)

Der Text (Werke 1, 81) entstand in dem früher als sonst anhebenden Frühling 1801, gedruckt 1804. Komponiert von Zelter (1802), Reichardt, Mendelssohn (vierstimmig) u. a.

18, 1 (2) Blauliche; Loewe hat Bläuliche; doch ist dies wohl ein Versehen des Stechers. 18, 2 (1) nach Sonne bei Goethe Komma, bei Loewe nicht. Wir folgen dem Dichter.

Diese wie die folgenden Nummern, eigentlich für mehrere Stimmen geschrieben, sind doch zugleich mit der melodieführenden Oberstimme in solchem Masse einstimmig gedacht, dass nach dem Muster von Loewes Op. 22 diese Lieder hier für eine Singstimme dargeboten werden, so dass nun der Quartettsatz die einfache Grundlage zur Pianofortebegleitung abgiebt. In diesem Sinne ist dies, wie die folgenden Lieder, von Herrn Fritz Schneider mit gewohnter Meisterschaft bearbeitet.

Zu Nr. 8. Frühling über's Jahr. Vorlagen: 1) Loewes Handschrift (Reinschrift) im Skizzenbuche A, S. 3; 2) Der handschriftliche Entwurf im gleichen Skizzenbuche, S. 2B und 3; 3) Die Original-Ausgabe im Verlage von **Wilhelm Paul** (Friedel), Dres-Op. 79, Nr. 5.

Zum Text: Das Gedicht (Werke 3, 38), in dem die Geliebte als der immerwährende, das ganze Jahr über dauernde Frühling gefeiert wird, entstand am 15. Mai 1816; im Drucke erschien es 1820. Komponiert ward es noch von Mendelssohn und Hugo Wolf.

Abweichung: S. 20, 3: stolzieren so naseweis.

Als Zeichen Loewescher Kindlichkeit und herziger Zutraulichkeit gegenüber Goethe und der Natürlichkeit seines Dichtersinnes ist es wohl zu begreifen, dass Loewe, unter Vorlage 1 dieser seiner Komposition den Dichter angebend, ihm den Kosenamen »Goethike« beilegt. Doch erinnert diese Namensänderung zugleich an eine niedliche Begebenheit aus Loewes Leben selbst. Loewe kam eines Abends [es mochte im Jahre 1833 sein] mit einer Reihe in Gelb und Gold gebundener Bücher nach Hause und reihte dieselben auf dem Flügel auf: »Sieh einmal, Augustchen,« sagte er zu seiner Frau — »die Pracht! Da habe ich uns den Goethe erworben, nun kannst du nach Gefallen darin lesen!« Darauf hatte sich das älteste Töchterlein, im fünften Lebensjahre stehend, einen Band herausgenommen mit der Bemerkung: »Diesen Goethike will ich auch lesen«, fing an ad libitum aufzuschlagen und mit dem Finger die Silben verfolgend hier und da ein wenig zusammen zu buchstabieren. Loewe selbst aber hatte sich sehr darüber belustigt, so dass er fortan »Goethike« zu sagen pflegte, — natürlich im Bekanntenkreise. Erst als Walther von Goethe ins Haus kam, trat noch die Bezeichnung »der Grosspapa« hinzu.

Zu Nr. 9. Mailied. Vorlage: Die Original-Ausgabe im Verlage von **Wilhelm Paul** (Friedel), Dresden, Op. 79 Nr. 4.

Das Gedicht (Werke 1, 72) entstand wohl in dem Sessenheimer Liebesfrühling 1771 und erschien gedruckt zuerst 1775. Unter den übrigen im Goethe-Jahrbuche 17, 179 aufgeführten Komponisten sind etwa zu nennen Reichardt, C. A. Gabler, Beethoven, Tomaschek, L. Berger, Silcher, Marschner.

Zu Nr. 10. Im Vorübergehen. Vorlagen: 1) Loewes Handschrift im Skizzenbuche A, S. 8; 2) Die Original-Ausgabe im Verlage von **Breitkopf & Härtel**, fünf Lieder für S., A., T., B. Op. 81, Nr. 1.

Der 1827 veröffentlichte Text (Werke 3, 49) scheint die ursprüngliche, kürzere Fassung des 1815 gedruckten Liedes »Gefunden« (»Ich ging im Walde so für mich hin«) zu sein, das die erste Begegnung des Dichters mit Christiane Vulpius im Parke zu Weimar verewigt. Das dort ausführlich beschriebene Verpflanzen des Blümleins wird in unsrer Fassung nur flüchtig angedeutet.

Abweichungen: 25, 4. O.-A. hier wie am Anfange so für, Goethe hat vor. Da Vorl. 1 ebenfalls vor hat, so folgen auch wir dem Dichter.

25, 5. Der Gedankenstrich steht zwar in keiner der Vorlagen, wurde aber, da er ganz im Sinne Loewes ist, aus dem Texte des Dichters herübergenommen.

Seine enge Verbundenheit mit Goethe bekundet Loewe u. a. damit, dass er in Vorl. 1 (Studienheft) hinter die Überschrift »Goethe, Loewe« setzt, wo er doch in diesem Studienheft seinen Autornamen sonst nie zeichnet.

Zu Nr. 11. Auf dem See. Vorlagen: 1) Loewes Original-Handschrift des Liedes, in meinem Besitz. 2) Die Original-Ausgabe bei **Schlesinger,** Op. 80 Heft I Nr. 2.

Den Text (Werke 1, 78) dichtete Goethe am 15. Juni 1775, als er den durch Klopstocks berühmte Ode für die junge Dichtergeneration geweihten Zürcher See befuhr; in Druck gab er ihn 1789.

Weitere Kompositionen von Reichardt, Zelter, Schubert, Mendelssohn (vierstimmig), Hauptmann, Brahms.

Vorl. 2 hat S. 27, Accol. 4, T. 3 in der Sopranstimme, die auch hier die Melodie

abgiebt: »leuchtende« Sterne. Goethe schreibt: »schwebende«. Loewe behält in Vorl. 2 »schwebende« nur für die, mehr eine begleitende Rolle spielenden drei anderen Stimmen. Er mochte sich sagen, dass auf dem Grunde der »schwebenden« rhythmischen Bewegung der anderen Stimmen die beherrschende Sopranstimme derart vorherrschend sei, dass die Sterne nun auch für die Empfindung des Beschauers zur Kraft des »Leuchtens« erhoben würden; indes fällt ja der Text der begleitenden Stimmen hier fort, so dass der Ausdruck »schwebende« in unserer Ausgabe gar nicht zur Geltung käme; da nun endlich die Original-Handschrift auch in der melodieführenden Sopranstimme lediglich »schwebende« hat, so stellen wir letzteres her.

Da nun Manchem vielleicht die Erwägung als massgebend erscheinen möchte, dass durch die Begleitung für den ganzen Abschnitt des Liedes von S. 27, Accol. 3, T. 3 an bis S. 28, Accol. 2, T. 4 die Begleitung den ursprünglichen Chorsatz durchblicken lasse, so liess sich letzterer leicht in [ ] mit kleinerem Druck andeuten. Bei einer Ausführung in dieser Form würde denn auch die melodieführende Singstimme den Ausdruck »leuchtende« wiederaufnehmen dürfen; und für diesen Fall setzen wir solches in [ ] als zweite Lesart.

S. 27, Accol. 5, T. 2. Über dem ersten Viertel der Singst. nach Vorl. 1 ein >.

S. 27, l. T. Singst. Vor das *as* wurde, wie sonst immer an ähnlichen Stellen, sachgemäss ein ♭ gesetzt, da Loewe das zufällige chromatische Zeichen im neuen Takte wegzulassen pflegt, wenn dieselbe Note mit gleichem Zeichen auf dem letzten Teile des vorangehenden Taktes steht.

S. 28, Accol. 2, T. 2. Für diesen Takt ist die melodieführende Singstimme in Vorl. 1 durchaus abweichend. Da dieselbe grössere Abwechselung in das Ganze bringt und der Vorstellung des »Bespiegelns« treffenderen Ausdruck gewähren dürfte, so haben wir dieselbe darüber gesetzt.

Zu Nr. 12. »Meine Ruh' ist hin.« Vorlagen: 1) Die alte **Laue**sche Ausgabe, Op. 9 Heft II Nr. 2.

2) Lithorama Nr. 24 bei **Friedrich Hofmeister:** »Gretchen aus Göthes (sic!) Faust«, mit Titelbild, Gretchen sitzend in einer Zimmernische, schwermütig gelehnt auf den Fenstersims; dahinter ein in die abendliche Stille Seitenlicht und Luft spendendes altdeutsches Doppelfenster. Das Spinnrad zu ihren Knien von Hand und Fuss unberührt. Zur rechten Seite auf einem Tisch ein Krucifix, dem sie den Rücken zuwendet; im dämmrigen Hintergrunde links ein Liebespaar.

Zum Text: Derselbe (Werke 14, 170) findet sich schon in der ältesten bekannten Gestalt des Goetheschen Faust vom Jahre 1775, dem 1887 von Erich Schmidt entdeckten Urfaust, und erschien 1790 in dem Fragment Faust im Drucke.

Abweichungen: S. 31, 5: Sein' edle Gestalt. — 32, 2 Gewalt und seiner Rede Zauberfluss, sein Händedruck. Dass L. die gesperrt gedruckten Worte nicht komponierte, ist besonders bemerkenswert.

Andere Kompositionen boten dar: Spohr, Zelter, Schubert, Klein, Kreutzer, Berlioz (Goethe-Jahrbuch 17, 183. Friedlaender, Gedichte von Goethe Nr. 34).

Zur Musik: S. 30, Accol. 2, T. 1, Pfte. Das *f* steht in Vorlage 1 und 2 um ein Achtel zu früh. Vergl. S. 31, Accol. 2, T. 1.

S. 31, Accol. 2, T. 1, Pfte. Die Vorl. 1 hat hier >, wir lesen aber, entsprechend den beiden anderen gleichen Stellen, ⸻.

S. 32, Accol. 2, T. 2, r. Hnd. Beim 9. Achtel das ♮ hinzugefügt.

S. 32, Accol. 5, T. 2, fehlt in der Begleitung das ⸻ ganz; wir haben es entsprechend den beiden gleichen Stellen hinzugefügt.

In demselben Takte wurde auf dem letzten Achtel der r. Hnd. ein ♯ vor *a* gesetzt.

Zu Nr. 13. Scene aus »Faust«: »Ach neige, du Schmerzenreiche!« Vorlagen: 1) Original-Handschrift Loewes, im Besitze des Verlages **Friedrich Hofmeister** in Leipzig und von dessen Inhaber Herrn **A. Röthing** gütigst zur Benutzung gestellt.

2) Die alte **Hofmeister**sche Original-Ausgabe. Op. 9 Heft IX, »6 Lieder von Göthe, aus dem Griechischen und von v. Gerstenberg«, Nr. 1.

Der Text (Werke 14, 182) steht gleich der vorigen Nummer schon im Urfaust von 1775 und ward 1790 gedruckt.

Abweichung: S. 34, 2; dein Antlitz gnädig.

Eine Komposition von Bernhard Klein, schon vor einer Reihe von Jahren von Sieber neu herausgegeben, hat Friedlaender in seinem Werk: »Gedichte von Goethe« (Nr. 34) aufs neue hervorgezogen.

Zur Musik: S. 34, l. T. Schwellzeichen in der Begleitung aus Vorl. 1 herübergenommen.

S. 35, T. 1 Begl. Im 2. Viertel fehlt vor dem *c* r. u. l. Hnd. in Vorl. 1 ♮, steht indes in Vorl. 2.

S. 35, T. 1, drittes Viertel l. H. in Vorl. 1 kein ♭ vor *b*; ♭ ist daher als entbehrlich getilgt.

S. 35, Accol. 3, T. 2, Singst. In Loewes Handschrift, die sehr sorgsam geschrieben ist, findet sich der Bogen über den ganzen Takt gezogen, also vom *des* bis dicht an das tiefe *as*. Wir halten dafür, dass es des Komponisten Absicht ist, auch dieses *as* mit in die engere Verbindung einzubeziehen. Er wollte zweifellos dadurch, dass der Hiatus zwischen dem auslautenden »du« und dem anlautenden »allein« zu einem innigen Verschmolzensein beider Vokale auswuchs, dieser Stelle den Ausdruck tiefster Inbrunst verleihen. Wir verlängern daher den Bogen gleichfalls.

S. 36, T. 1, Begl. Vorl. 1: *piano* ausgeschrieben.

S. 36, T. 1, r. Hnd., viertes Viertel, Vorl. 1 ♮ vor *a*; entbehrlich.

S. 36, Accol. 4, T. 1, Begl., Vorl. 1: *forte* ausgeschrieben.

S. 36, Accol. 4, T. 2, Singst. dsgl.

S. 36, Accol. 5, T. 1, *piano* dsgl.

Zu Nr. 14—17. Eingang und Maskenzug (Scene) aus »Faust« II. Teil.

Diese vier Nummern, unter sich zusammenhängend, wurden unlängst in Loewes Studienheft A vom Herausgeber entdeckt; das Ganze ward mühelos hergestellt und für die Begleitung von F. H. Schneider nach Loewes Andeutungen und skizzenweis gebotenen Fingerzeigen mit gewohnter Meisterschaft ergänzt, wie in kleinen Noten kenntlich gemacht ist.

Zu Nr. 14. »Wenn der Blüthen Frühlingsregen«. Vorlage: Loewes braunes Studienheft (A), S. 4B.

Zum Text: Der aus dem Shakespearischen Sommernachtstraum, (auf den auch Loewe selbst in seinem Kommentar S. 1 hinweist,) bekannte Elfe Ariel singt mit diesem den 2. Teil des Faustdramas (W. 15, 3) eröffnenden Liede den unruhig auf blumigem Rasen Schlaf suchenden Faust ein.

Zu Nr. 15. »Mädchen, als du kamst ans Licht.« Vorlage: Loewes Studienbuch A, S. 3B und S. 4, oben.

Dieser Gesang der Mutter (Werke 15, 27) gehört nebst den beiden folgenden Nummern zu dem Maskenfeste, das unter Fausts Beteiligung am Kaiserhofe im 1. Akte des 2. Teils der Tragödie gefeiert wird.

Zu Nr. 16. »Nur Platz, nur Blösse!« Vorlage: ebenda, S. 4.

Gesang der Holzhauer im 1. Akte des 2. Teiles des Faust (Werke 15, 18).

Abweichung im Text: S. 40, Accol. 2 Singst.: krachen, schlagen. Dieses Stück, dem Scherzo einer Sonate entsprechend, ist auf sofortige Wiederholung angelegt.

Zu Nr. 17. »Sei mir heute nichts zuwider.« Vorlage: Ebenda, S. 5.

Gesang des Trunkenen ebendort (Werke 15, 30).

Zu Nr. 18. Thurmwächter Lynceus zu den Füssen der Helena. Vorlagen: 1) Die Original-Handschrift C. Loewes, im Besitz der Hofmeisterschen Verlagshandlung und von Herrn **A. Röthing** gütigst zur Verfügung gestellt.

2) Die alte **Hofmeister**sche Ausgabe. Op. 9 H. VIII. Dieses Heft hat den Sondertitel: »Fünf Gedichte von Göthe aus dem Nachlasse des Dichters, in Musik gesetzt für eine Singstimme mit Begl. d. Pianof. von Carl Löwe (sic!). Der sämmtlichen Lieder, Gesänge und Balladen 9. Werk, 8. Heft. Leipzig, bei Friedrich Hofmeister. Pr. 1 Thlr. 1922«.

Der Text (Werke 15, 208) im 3. Akte des 2. Teils der Fausttragödie erschien im Drucke zuerst 1827.

Abweichungen: 48, 5 Höhn — 49, 2 spähn — 49, 3 musst' — 49, 4 wie aus tiefem, düsterm Traum.

Zur Musik: S. 47, Accol. 2, r. Hnd. Von T. 5, 1. Achtel bis T. 6, 2. Akkord nach Vorl. 1 ein Bogen.

S. 47, Accol. 4, T. 3, *p* in Vorl. 2 am Anfange des Taktes, in Vorl. 1 richtiger beim zweiten Achtel.

S. 48, Accol. 2 letzter und Accol. 3, 1.—2. T. Die Schwellzeichen im Pfte. ergänzt nach Vorl. 1.

S. 48, Accol. 3, T. 1 fehlt in beiden Vorlagen, S. 50, l. T. in Vorl. 2 das ♮ vor der letzten Gesangnote. Vgl. S. 49, Accol. 4, T. 3, wo beide Vorlagen richtig sind.

S. 49, Accol. 1, T. 3 und 4. Das Schwellzeichen nach Vorl. 1 weiter in T. 4 hinein.

S. 49, Accol. 3, T. 2, Pfte. *p* fehlt in Vorl. 1 und steht in Vorl. 2 beim letzten Achtel. Wir setzen es, wie an der gleichlautenden Stelle in der Handschrift (S. 48, T. 4), zum 2. Achtel.

S. 50, Accol. 3, T. 3. Hier fehlt *p* in der Handschrift. Wir setzen es wie oben auf S. 47, Accol. 4, T. 3.

S. 50, Accol. 4, r. Hnd., T. 4, 1. und 4. Achtel, T. 5, 1. und 3. Achtel, T. 6, 1. Achtel in Vorl. 1 ohne Punkte; hierfür Vorl. 2 als massgebend erachtet.

S. 50, Accol. 4, T. 5, 2. Viertel, l. Hnd. Unterste Note in der Orig.-Ausg. *ais* (statt *h*), Druckfehler, der nach Vorl. 1 verbessert werden konnte.

S. 50, l. T. Pfte. l. Hnd. letztes Achtel, oberste Note in Vorl. 2 *f*, Druckfehler, der nach Vorl. 1 berichtigt wurde.

S. 51, T. 3, Singst. Hinter dem Viertel *a* ein ∾ nach Vorl. 1.

S. 51, T. 7 l. Hnd., erster Akkord. Die oberste Note *e* fehlt in Vorl. 2, konnte aber nach Vorl. 1 hinzugefügt werden.

Der Bogen, welcher in der r. Hnd. vom letzten Achtel dieses Taktes ausgeht und sich über die nächsten drei Takte erstreckt, ist genau nach Vorl. 1 gesetzt; in Vorl. 2 beginnt er ein Achtel später und hört ein Viertel früher auf.

Über Lynceus giebt Loewe belehrende Notizen in seinem Kommentar S. 41, 75 und 88. An der zweiten Stelle bemerkt Loewe: »Ob nun aber jener Argonaut hier gemeint, oder ob der Name (mit *lynx* der Luchs zusammenhängend) für einen Thurmwächter sehr bezeichnend — gewählt sei, ist nicht bestimmt anzugeben. Für die Annahme jenes Argonauten indes dürfte es sprechen, wenn man erwägt, dass vielleicht Faust der Helena dadurch einen besonderen Liebesdienst erweisen will, dass er ihr einen Feind ihres Hauses, der mit den Dioskuren gestritten, auf Gnade und Ungnade überliefert. Sie indes lässt den Gottbethörten frei.« In einer Fussanmerkung darauf weist Loewe auf die so eben erschienenen beiden ersten der drei Lynceus-Gesänge hin.

Zu Nr. 19. Lynceus, der Helena seine Schätze darbietend. Vorlagen: 1) Die Loewesche Handschrift, im Besitze des Herrn **A. Röthing** (Friedr. Hofmeister)

und von diesem gütigst zur Verfügung gestellt. (Dieselbe reicht nur bis S. 58, Accol. 2, T. 3 incl.) 2) Die alte **Hofmeister**sche Ausgabe, Op. 9 H. 8 Nr. 2.

Text (Werke 15, 210): erschien 1827.

Zur Musik: S. 52, T. 4, Anfang, Singst. Vorl. 1 hat nur den kleinen, Vorl. 2 nur den grossen Bogen.

S. 52, drittl. T., Singst. Über der letzten Note Punkt nach Vorl. 1; vermutlich der Charakteristik dienend und darum aufgenommen.

S. 53, T. 2, Sgst. Bogen über den Sechzehnteln *g a* und *b c* fehlen in Vorl. 1, sind aber gemäss Vorl. 2 beibehalten. So auch in der Folge bei ähnlichen Stellen.

S. 53, Accol. 2, T. 1. Der Nachschlag beim ersten Triller, der in den Vorlagen fehlt, wurde ausgeschrieben, weil die Nebennote *h* ein ♮ erfordert.

S. 53, Accol. 2, T. 3, l. Hnd. Das dritte Viertel nach Vorl. 1: ; von uns aufgenommen; Vorl. 2 hat zwei Achtel.

S. 53, Accol. 2, T. 4, r. Hnd. Über den drei letzten Noten nach Vorl. 1 ' ' ' (statt . . . wie in Vorl. 2).

S. 53, Accol. 3, T. 1. Über der sechsten Note der r. Hnd. Punkt nach Vorl. 1, aufgenommen.

S. 54, T. 3, l. Hnd., erster Accord. Tiefste Note *g* fehlt in Vorl. 2; wurde nach Vorl. 1 hinzugefügt.

S. 54, Accol. 3, T. 1, Pfte. < fehlt in Vorl. 2; wurde nach Vorl. 1 aufgenommen.

S. 54, Accol. 3, T. 2. *f* nach Vorl. 1 ergänzt.

S. 54, Accol. 5, T. 2, l. Hnd. Unter der vierten Note in Vorl. 1 Punkt; aufgenommen.

S. 55, T. 1. Zweite Gesangnote in Vorl. 2 *e*; wurde nach der Hdschr. in *g* berichtigt.

S. 55, Accol. 2, T. 3, r. Hnd. In Vorl. 2: ; in Vorl. 1 Achtelpause und darauf folgende Achtelnote, also mit der Singstimme gehend; von uns aufgenommen.

S. 56, Accol. 3, T. 2, r. Hnd. Bogen fehlen in Vorl. 2; nach Vorl. 1 hinzugefügt.

S. 56, Accol. 3, T. 4, r. Hnd., drittes Viertel. Unterste Note in Vorl. 2 *h*, Druckfehler, der nach Vorl. 1 in *a* berichtigt werden konnte.

S. 57, Accol. 3, T. 1, l. Hnd. Dritte und vierte Note in Vorl. 1 , in Vorl. 2 . Obwohl die Fassung der Handschrift manches für sich hat, bleiben wir doch bei der Lesart des ersten Druckes, da es nach der Stellung der Noten nicht ausgeschlossen ist, dass hier eine Plattenkorrektur vorgenommen wurde, vielleicht um einen engern Anschluss der Begleitung an die Singstimme zu erzielen.

S. 57, Accol. 3, T. 2, Pfte. *piano* ausgeschrieben nach Vorl. 1.

S. 57, 4. T. v. u., r. Hnd. Bei dem ersten der drei letzten Accorde fehlt in der Vorl. 2 das ♯ vor *g*, wurde ergänzt nach Vorl. 1.

S. 58, T. 4 und S. 60, T. 4 Singst. in Vorl. 2: .

S. 58, Accol. 2, T. 4 und S. 60, Accol. 2, T. 4 Singst. in Vorl. 2: .

S. 58, Accol. 3, T. 2, Pfte. r. Hnd., vorletztes Achtel $\frac{d}{c}$ in der Vorlage, muss aber nach Analogie von S. 52, Accol. 3, T. 2 nur *c* sein.

S. 59, Accol. 2, T. 3, Pfte. Das ♯ vor *g* steht in der Vorlage vor dem dritten Viertel. Das giebt eine scharfe Reibung mit der Singstimme, die hier gewiss nicht beabsichtigt ist. Wir rücken die beiden ♯ deshalb nach Anleitung der oft wiederkehrenden gleichen Stellen vor das vierte Viertel.

Dieser Gesang erinnert in thematischer Erfindung und Durchführung lebhaft an eine ähnlichen äusseren Bedingungen entsprechende Stelle in der grossen Ballade »Des Bettlers Tochter« (s. Band II).

Zu Nr. 20. Lynceus, der Thürmer, auf Faust's Sternwarte singend. Vorlagen: 1) Die Loewesche Handschrift, im Besitze des Herrn **A. Röthing** und von diesem gütigst zur Verfügung gestellt. 2) Die alte **Hofmeister**sche Ausgabe. Op. 9 H. VIII Nr. 3.

Text (Werke 15, 302) im 5. Akte des 2. Teils des Faustdramas. 1832.

Abweichung: S. 62, 1 in der Näh' —.

Zur Musik: S. 61, Accol. 3, T. 3, Singst. Vorl. 2 über dem letzten Achtel >, Vorl. 1 ein Schwellzeichen wie in der Begleitung und demgemäss hergestellt.

Der obere Bogen fehlt in Vorl. 1; nach Vorl. 2 beibehalten.

S. 62, T. 3 u. 7, Singst. und r. Hnd. In beiden Vorlagen fehlten die ♮ vor *a*; wurden klein hinzugefügt. — In ersteren T. in Vorl. 1 *piano* ausgeschrieben.

S. 62, Accol. 2, T. 1, Singst. und r. Hnd. ♯ vor *a* fehlte in beiden Vorlagen, wurde ergänzt.

S. 62, Accol. 3, T. 1, r. Hnd. Vorl. 2 hat im ersten Akkord auch *cis*, Stichfehler; nach Vorl. 1 getilgt.

S. 62, vorl. T., r. Hnd. Bogen fehlt in Vorl, 2; hinzugefügt nach Vorl. 1.

S. 63, Accol. 2, T. 3. 𝄌 in beiden Vorlagen am Ende des Taktes, muss aber, wie Accol. 3, T. 3 ein Viertel früher stehen.

S. 63, Accol. 4, T. 1. Der Bogen zwischen den beiden *fis* fehlt in beiden Vorlagen.

S. 63, Accol. 4, T. 4, Singst. Die beim vierten Achtel anhebenden beiden Bogen stehen nicht in Vorl. 1, sind aber nach Vorl. 2 beibehalten.

Zu Nr. 21. Canzonette. Vorlagen: 1) Loewes Original-Handschrift im Besitze des Schottschen Musik-Verlages und von Herrn **G. R. Dr. Strecker** gütigst zur Verfügung gestellt.

2) Handschriftl. Entwurf in Loewes Studienbuch A, S. 6.

3) Die Original-Ausgabe im Verlage von **B. Schott's Söhnen,** Mainz.

Titel: »Romanzen und Lieder mit Klavier- oder Guitarre-Begleitung aus der zweiten Hälfte des dritten Jahrgangs des Minnesängers«.

Die Guitarre-Begleitung lassen wir gemäss den Grundsätzen dieser Ausgabe weg.

Der Text (Werke 4, 113) ward im Mai bis Juni 1827 gedichtet und 1830 als Nr. 7 der Chinesisch-Deutschen Jahres- und Tageszeiten gedruckt. Im Anfange hat man sich das Wort »Sie« vor »war« zu ergänzen.

Abweichung: S. 65, 1: sie kam heran.

Zu Nr. 22. Wechsel. Vorlagen: 1) Loewes Handschrift, im Besitz des Herrn **G. R. Dr. Strecker** (B. Schotts Söhne, Mainz) und von letzterem gütigst zur Verfügung gestellt.

2) Ausführlicher Entwurf in Loewes Studienbuch A, S. 6 und 6A.

3) Die Original-Ausgabe im Verlage von **B. Schott's Söhnen,** Mainz. (Minnesänger, 4. Jahrgang, Nr. 36, Mainz, den 4. September 1837).

Mit Klavier- oder Guitarrebegleitung; letztere lassen wir nach angegebenem Grundsatz weg.

Der Text (Werke 1, 64) ist von Goethe in seiner Leipziger Studentenzeit 1767 oder 1768 gedichtet und 1770 im Leipziger Liederbuche mit der Überschrift »Unbeständigkeit« gedruckt. Auch von Reichardt in Musik gesetzt.

Abweichung: S. 66, 4: danieder (L. darnieder) —.

Zu Nr. 23. »Gottes ist der Orient!« Vorlage: Die Original-Ausgabe im Verlage von **H. Wagenführ,** Berlin (»Fünf Geistliche Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte oder auch für Sopran, Alt, Tenor und Bass componirt, und Ihrer Königlichen Hoheit der Frau Kronprinzessin Elisabeth von Preussen ganz unterthänigst geweiht von C. Loewe, Musikdirektor in Stettin. 22. Werk Heft I Nr. 5.«)

Der Text (Werke 6, 10) steht mit der Überschrift »Talismane« in dem ersten Buche des 1819 erschienenen »Westöstlichen Divans«. Von den hier zusammengefassten fünf Sprüchen geht der erste auf den Koran (Sure 2) zurück: »Gottes ist der Orient, und Gottes ist der Occident; er leitet, wen er will, den wahren Pfad.« Der letzte stammt aus der Vorrede des persischen Dichters Saadi zu seinem »Rosengarten« (übersetzt von Nesselmann 1864):

»Jeder Atemzug, den wir einziehn,
Wirkt auf das Leben erneuend
Und, wenn wir ihn ausstossen,
Auf das Wesen erfreuend.
Daher werden wir in jedem Atemzuge
Zwei Gnadengaben, und in jeder Gabe
Einen Grund zum Danken haben.«

Auch von Rob. Schumann komponiert.

S. 71, 4 u. 5 findet sich bei Loewe: dränget, statt dringet, wie der Dichter hat. Vermutlich ein Druckfehler; ein solcher geht z. B. auch unmittelbar vorher, nämlich »zerstochen« statt zerstoben«.

Zur Musik: Wenn in diesem Liede auch der vierstimmige Satz vom Komponisten besonders berücksichtigt ist, so hat er es doch laut Titelangabe in erster Reihe für eine Singstimme bestimmt. Wir durften es daher nicht umgehen, den Gesang in der Einrichtung für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte zu bringen. Der vierstimmige Satz bot hierfür natürlich eine Vorlage. Das Verdienstvolle der Fr. H. Schneiderschen Bearbeitung wird jeder Sachverständige herauserkennen. Für die schwierig zu behandelnden Stellen S. 72, Accol. 1 und 2 glauben wir, besonders auch was die Pausen betrifft, das zur Charakteristik Richtige getroffen zu haben. Loewe komponierte den Gesang ursprünglich zu freimaurerischen Zwecken.
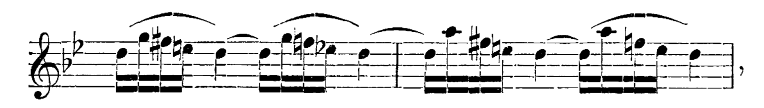
Zu Nr. 24. Die verliebte Schäferin Scapine. Vorlagen: 1) Die Original-Handschrift Loewes bei Friedrich Hofmeister, Leipzig, uns von Herrn **Röthing** gütigst zur Verfügung gestellt.

2) Die alte **Hofmeister**sche Ausgabe, Op. 9 H. IX (»6 Lieder von Goethe, aus dem Griechischen und von v. Gerstenberg«), Nr. 3.

Der Text (Werke 12, 139) stammt aus dem 2. Akte des 1784 gedichteten Singspiels »Scherz, List und Rache«, gedruckt 1790. Komponiert auch von Kayser und Peter v. Winter.

Zur Musik: S. 73, T. 1, Vorl. 1 *piano* ausgeschrieben.

S. 73, Accol. 4, zwischen T. 2 und 3 hat Vorl. 1 noch folgende 2 Takte Koloratur:



wozu die Begleitung durch Wiederholung des Figurenwerkes von T. 2 gebildet war.

S. 74, T. 1. Vorl. 1 *piano* ausgeschrieben.

S. 74, Accol. 2, T. 1. Loewe schreibt Vorl. 1: Schallmayen; so auch Vorl. 2.

S. 75, T. 1 ff. Vorl. 1 seh ohne '.

S. 75, T. 2, zweites Achtel, r. und l. Hnd. Vorl. 1 ''; wir setzen diese statt der Punkte in Vorl. 2.
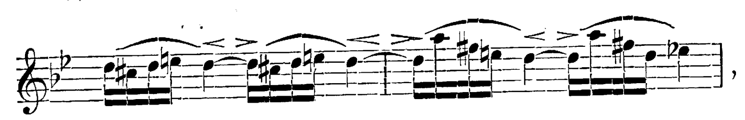
S. 75, T. 3, r. und l. Hnd. Nach Vorl. 1 je 3 ''' statt der Punkte in Vorl. 2.

S. 75, T. 4, Singst. Auch in Vorl. 1 auf »zup-fen« weder ' noch Punkt.

S. 75, T. 6, erstes Achtel r. und l. Hnd. Nach Vorl. 1 Punkte.

S. 75, Accol. 2, T. 1. Vorl. 1 giebt für Sgst., r. und l. Hnd. je drei '''.

S. 75, Accol. 2, T. 2, fehlen in Vorl. 1 sämtliche Punkte, wie richtig.
S. 75, Accol. 2, T. 4. Vorl. 1 l. Hnd. ' auf erstem —, r. Hnd. ' auf zweitem Achtel.
S. 75, Accol. 2, T. 5. Nach Vorl. 1 für Sgst., r. und l. Hnd. je 3 '''.
S. 75, Accol. 3, T. 3. Nach Vorl. 1 neunmal '. Desgl. T. 7 sechsmal.
S. 75, Accol. 4, T. 2, r. Hnd. Nach Vorl. 1 auch auf dem 1. Achtel Punkt.
S. 75, Accol. 4, T. 3. Nach Vorl. 1 sechs Keile. Desgl. T. 7.
S. 75, Accol. 4, T. 8. Nach Vorl. 1 Punkte nur l. Hnd.
S. 75, Accol. 4, T. 10. Pkte. nach Vorl. 1 nur auf dem 1. Achtel r. wie l. Hnd.
S. 75, Accol. 5, T. 1. Nach Vorl. 1 sechs Keile.
S. 75, Accol. 5, T. 3. Nach Vorl. 1 *diminuendo* ausgeschrieben.
S. 76, Accol. 5, zwischen T. 1 und 2 hat Vorl. 1:



wozu die Begleitung dem vorhergehenden Takt entnommen ist.

Zu Nr. 25. Mädchenwünsche. Vorlagen: 1) Die Original-Handschrift Loewes, im Besitz des Herrn **A. Röthing** und von demselben gütigst zur Verfügung gestellt.

2) Die alte **Hofmeister**sche Ausgabe. Op. 9 H. VIII Nr. 4.

3) »Lithorama Nr. 11« bei Friedr. Hofmeister, mit einem Bildnis, einen »Backfisch« im Ballkleide, welcher sich im grossen Standspiegel beschaut, darstellend.

Der Text (Werke 4, 155) ist in der Leipziger Studentenzeit Goethes entstanden und 1770 im Leipziger Liederbuche mit einer Melodie von Bernhard Theodor Breitkopf gedruckt.

Zur Musik: Tempobezeichnung. Das Wort *naiv* kommt in der italienischen Sprache nicht vor; wir setzen dafür *semplice*, stellen aber über den ersten Gesangstakt das Wort »*naiv*«.

S. 77, Accol. 3, T. 1, Singst. Der obere Bogen fehlt in Vorl. 1; wurde nach Vorl. 2 beibehalten.

S. 77, Accol. 4, T. 1, l. Hnd. Tiefste Note in Vorl. 2 *g*, welche nach Vorl. 1 zu streichen war.

S. 78, T. 2. Hinter Nähen nach Vorl. 1 ein Komma.

S. 79, T. 1, Pfte., l. Hnd. Die ersten drei oberen Noten müssten laut der Vorlage 2 *a* sein, doch findet sich in derselben die Spur davon, dass der Stecher ganz richtig *g* vorgerissen, dann aber fälschlich *a* geschlagen hat; — Vorl. 3 hat hier *h*, Vorl. 1 richtig *g*.

S. 79, Accol. 3, T. 3, r. Hnd. Der Bogen wurde aus Vorl. 1 entnommen; Vorl. 2 hat ihn nicht.

S. 79, Accol. 4, T. 1, r. Hnd. > aus Vorl. 1 entnommen.

S. 79, Accol. 4, T. 4, Singst. Der Bogen fehlt in Vorl. 1; nach Vorl. 2 beibehalten. In demselben Takt hat die r. Hnd. auf den ersten drei Achteln in Vorl. 2 nur $\frac{d}{d}$; das *f* wurde aus Vorl. 1 hinzugenommen.

S. 79, vorl. T., r. Hnd. in Vorl. 1 ein (, altes Arpeggienzeichen, das wir hier aufnehmen.

Zu Nr. 26. Freibeuter. Vorlagen: 1) Die Original-Handschrift Loewes, im Besitz der Schottschen Verlagshandlung und von dem Inhaber derselben Herrn **G. R. Dr. Strecker** gütigst zur Verfügung gestellt.

2) Ausführlicher Entwurf in Loewes Studienbuch A, S. 5 B.

3) Die Original-Ausgabe im Verlage von **B. Schott's Söhnen,** Mainz. (Der Minne-

sänger, 5. Jahrgang Nr. 3). Mit Klavier- oder Guitarrebegleitung; letztere lassen wir, der Anlage unserer Ausgabe entsprechend, mit einem Bilde, den Seeräuber darstellend, wie er mit unterschlagenen Beinen, im Schutz des Segels, an den Mast gelehnt sinnend ruht, weg.

Der Text (Werke 3, 57), welcher 1827 zuerst erschien, scheint durch ein Schnaderhüpfl in »des Knaben Wunderhorn« (2, 331 der Ausgabe von Birlinger und Crecelius. Alemannia 8, 63) angeregt zu sein:

»Aus ist es mit mir,
Mein Haus hat kein Thür,
Mein Thür hat kein Schloss,
Und von meim Schatz bin i los.«

Doch spricht bei Goethe kein verlassener Liebender, sondern ein allzeit heiterer Bruder Leichtsinn.

In Betreff der Apostrophe richtet sich Loewe in Vorl. 1 nach der älteren Goethe-Ausgabe (z. B. vom Jahre 1828); wenn nun auch die dialektischen Abkürzungen der Fürwörter eigentlich keine Apostrophe erheischten, so setzen wir dieselben doch, dem Dichter und Komponisten folgend.

Zur Musik: S. 80, Accol. 2, T. 1—3, r. Hnd. Der Bogen in Vorl. 1 auch über T. 3 ausgedehnt, wir folgen der Vorl. 2.

S. 80, Accol. 2, T. 3, r. H. Über dem *e* ' nach Vorl. 1.

S. 80, Accol. 3, T. 6, l. Hnd., sowie die beiden folgenden Takte. Vor dem $\frac{h}{a}$ im ersten Achtel jedes dieser drei Takte ein (, Zeichen dafür, dass die Note *a* und *h* mit dem Daumen anzuschlagen sind; hier demgemäss ausgeführt.

S. 82, T. 4, r. Hnd. Über dem *e* nach Vorl. 1 '.

Zu Nr. 27. Der alte Goethe. Vorlagen: 1) Die Loewesche Original-Handschrift, im Besitze des Herrn **A. Röthing** (Friedr. Hofmeisters Verlag) und von demselben gütigst zur Verfügung gestellt.

2) Die alte **Hofmeister**sche Ausgabe, Op. 9 H. IX Nr. 2.

Der Text rührt von dem Geschichtsforscher und Dichter Friedrich Förster (geb. 1791, gest. 1868) her. Dieser erzählt 1868 in seiner Biographie Goethes (Hempelsche Ausgabe von Goethes Werken 1, CLXXX) über das dort »Lauf der Welt« betitelte Gedicht: »Der Verfasser dieses Gedichtes ist nicht Goethe, sondern der Unterzeichnete. Ich schrieb es dem herzogl. braunschweigischen Hofmaler Sebbers, der von Goethe beauftragt war, mir im Jahre 1826 eine Tasse zu zeigen, auf welche er das Bildnis des gefeierten Dichters gemalt hatte, in sein Album. Wie es geschehen, dass es sich unter die Gedichte Goethes verirrt hat, ist mir unbekannt, ich kann es mir gern gefallen lassen.«

Abweichung: S. 83, 3: manch schönes Kind von Herzen treu und hold.

Zur Musik: S. 84, Accol. 4, T. 1, r. Hnd. In Vorl. 1 fehlte die Halbe *h*.

Zu Nr. 28. Erlkönig. Vorlage: Die alte **Schlesinger**sche Original-Ausgabe. Die beiden ältesten Exemplare, deren wir habhaft geworden, weichen wieder von einander ab. Titel bei beiden: »Drei Balladen von Göthe (sic!), Herder, Uhland. Für eine Singstimme, mit Begleitung des Piano Forte, componirt von C. Loewe. Op. 1. Erste Sammlung. Nr. 1. Herder's Edward, Nr. 2. Uhland, Der Wirthin Töchterlein, Nr. 3. Göthe's (sic!) Erlkönig. Nr. 1212. Pr. 20 gr. Eigenthum des Verlegers. Berlin, in der Ad. Mt. Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.« Unter den beiden Nrn. 34. — Sondertitel in dem ältesten Exemplare auf S. 14 fehlt, wogegen Nr. 1 und 2 ihre Überschriften aufweisen; in dem zweiten, indes auch sehr alten Exempl. die Sonderüberschrift »Der Erlenkönig« — wohl von der Verlagshandlung hinzugefügt. — Bezeichnend ist, dass bei dem Haupt-Titel der Name Goethe, dessen Dichtung doch als Dritte folgt,

voransteht. Einen Nachdruck, der indes einige Fehler der Schlesingerschen Ausgabe beseitigt hat, veranstaltete bald nachher Spehr.

Die Original-Handschrift Loewes ist bisher leider trotz aller Nachforschungen so wenig wie die zum »Edward« aufzufinden gewesen. Es ist nicht anzunehmen, dass sie endgiltig verloren gegangen sei. Wir halten auch dafür, dass Loewe sich dieselbe verwahrt hatte — denn er schätzte den »Erlkönig« als seine beste Komposition —; vielleicht ist sie aus der grossen Kiste auf dem Boden des Marienstiftsgymnasiums zu Stettin (gelegentlich des Umbaues des Gymnasiums), wie es anderen Loeweschen Noten erging, entwendet worden. Eine grössere Anzahl Loewescher Handschriften gerade aus der Erlkönigs-Zeit fanden sich noch dort vor, als wir vor etwa 12 Jahren die Kiste im Auftrage der Loeweschen Familie revidierten.

Der Text (Werke 1, 167), welcher als Einlage für das Singspiel »Die Fischerin« 1782 gedichtet wurde, ist angeregt durch die 1779 von Herder übertragene altdänische Ballade von Herrn Oluf und Erlkönigs (richtiger: Elfenkönigs) Tochter, über die Band III dieser Loewe-Ausgabe zu vergleichen ist. Vier andre von Herder bearbeitete Volkslieder nahm Goethe fast wörtlich in das Singspiel auf.

Abweichungen: S. 87, 4 Du liebes Kind — 91, 4 Ich liebe dich.

Andre Kompositionen verdanken wir Corona Schröter, der Darstellerin der Fischerin bei der ersten Aufführung des Singspiels im Tiefurter Park, Reichardt, Bachmann, Zelter, L. Berger, B. Klein, Schubert, Reissiger, Spohr u. s. w. Vgl. Friedlaender, Gedichte von Goethe Nr. 47—52 und Tappert, 54 Erlkönig-Kompositionen (Berlin 1898), nebst »Nachträgen A—E«, in denen noch weitere 8 »Erlkönig«-Kompositionen aufgezählt werden. Tappert berichtet u. a. von zwei »Erlkönig«-Kompositionen der Emilie Mayer, Nr. 34 und 44, deren ältere, 1842 komponiert, dadurch besonderes Interesse gewährt, dass 8 Takte darin ganz von Loewe verfasst und geschrieben und ausserdem zahlreiche Korrekturen von Loewes Hand in dieser Arbeit seiner Schülerin erkennbar sind. Die Einsicht in dies Werk verdanke ich der Güte des Herrn Tappert.
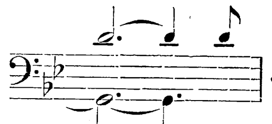
Zur Musik: S. 85, Accol. 4, T. 1, r. Hnd. Der Bogen über den 6 ersten Achteln fehlt in sämtlichen ältesten Drucken und Ausgaben; wir erachten dies Fehlen für Absicht des Komponisten.

S. 86, Accol. 2, T. 2, r. Hnd. Bei dem letzten Accord fehlen in den ältesten Ausgaben die Verlängerungspunkte.

S. 86, l. T. Sngst. Über dem *cis* findet sich rechts neben dem > ein · in sämtlichen ältesten Drucken; desgl. über dem »F.« S. 87, T. 2, Sngst., erste Note; solches sind keine eigentlichen Stecherfehler, ist auch nicht auf Unsauberkeit der Platte zurückzuführen. Grund mag vielmehr folgendes sein: Auf der Platte (oder dem Stein?) sind, nachdem sie anderweitem Gebrauch gedient, nicht alle früheren Spuren völlig getilgt; so tritt in den ältesten Drucken über der Accolade des 4. Taktes, sowie zwischen r. u. l. Hnd. des 8. Taktes ein ♪ deutlich hervor; an noch anderen Stellen sehen wir (in unmöglicher Anordnung) Notenköpfchen und Pausenzeichen aus gelöschter Oberfläche hervorschimmern. Denselben Ursprung haben auch obige Punkte.

S. 87, T. 1, r. H. Zweiter Accord in der Orig.-Ausg. $\begin{smallmatrix} d \\ cis \\ \natural f \\ d \end{smallmatrix}$. Da *cis* undenkbar ist, Loewe aber, falls er *c* beabsichtigt hätte, das ♮ davor nicht weggelassen haben würde, so muss man wohl annehmen, dass ein Druckfehler vorliegt und statt *cis a* zu lesen ist wie in den beiden vorhergehenden Takten; so auch schon Spehrs Nachdruck.

S. 89, T. 2 u. 4 Sngst., erste Note. Von Seiten des Sängers muss hier ja darauf geachtet werden, dass trotz des $^9/_8$-Taktes die Viertelnote ohne Verlängerungs-Punkt bleibt.

S. 90, Accol. 2, T. 3, Pfte. l. Hnd. In der Vorl. so: .

Das *g* wurde um 3 Achtel verkürzt, weil es beim Niederlassen des Pedales doch nicht fortklingt, das Pedal aber wegen des Wechsels der Harmonie nicht fortgehalten werden darf. Vergl. übrigens S. 88, T. 3.

Loewe berichtet selbst, dass er seinen »Erlkönig« 1818 komponiert habe. Ende Oktober oder Anfang November 1817 war Loewe als neunundvierzigster Student (laut Matrikel vom Herbst 1817) auf der Universität Halle als Theologe immatrikuliert worden. Damit begann ein neuer wichtiger Lebensabschnitt für ihn; es war ein überaus bedeutsamer Einschnitt in seinen ganzen Lebensgang. Da er aber den grösseren Teil jenes Jahres noch Schüler war, so rechnete er in mancher Hinsicht lieber mit dem vollen Jahre 1818, als dem ersten runden Jahre seiner gereiften Jünglingszeit. Wiederum muss gesagt werden: Trotzdem, dass er seinen früher geplanten musikalischen Beruf jetzt aufgegeben hatte und sich mit Ernst einer wissenschaftlichen Laufbahn widmete, blieb seine Seele, sein schöpferischer Geist tief in der Musik gewurzelt. Mit dem Schritt der Reife in Ansehung des Berufes hielt bei ihm ungefähr gleichen Schritt die innere künstlerische Ausreifung; auch hier vollzog sich ein Einschnitt, — ja sogar ein Durchbruch fürs ganze Leben. Sein Genie ward sich seiner selbst bewusst, es sprengte die bisherige Hülle; die reifen Früchte waren der »Edward« und »Erlkönig«. Er mag beide schon 1817 geschaffen haben, — möglicherweise sogar, da er noch Primaner war. Dass er sich selbst als schon Student seiend bezeichnet, widerspricht dem nicht unbedingt, da damals Primaner schon in mancher Hinsicht studentenmässig auftraten, Loewe selbst aber sich schon 1816 in einem Briefe als »Stud.« bezeichnet. Was seinem gährenden Künstlerdrang zur Läuterung, seinem Genie zum Durchbruch verhalf, war eine noch andere Lebensregung im Tiefsten seines Innern, die stille und starke Neigung zur idealsten Jungfrauengestalt; — noch auf dem Gymnasium seine Studien treibend, war er Musiklehrer im v. Jacobschen Hause. Noch im Jahre 1816, wo er doch auch schon mehrere Goethische Gedichte mit erstaunlicher Reife komponiert hatte, plant er diese wie einige andere Kompositionen (vgl. jenen oben erwähnten Brief an Peters) herauszugeben, als Op. 3 (schon 1813 waren Op. 1 u. 2 erschienen); nun aber erkannte er, dass mit ihm und in ihm Alles ganz neu geworden, betrachtet seinen »Erlkönig« als sein erstes Werk und stattet dies mit dem den Stempel der vollen Reife für ihn tragenden Jahre 1818 aus. So dürfte Max Friedlaender vielleicht recht haben, wenn er angiebt, Loewes »Erlkönig« sei schon 1817 komponiert.

Was die Zeit des Erscheinens betrifft, so bin ich in der Lage hierüber noch ganz neue Eröffnungen zu machen. Mir liegt ein Brief Loewes an Zelter vor (in meinem Besitz, bisher unveröffentlicht) vom 20. Februar 1821. Darin schreibt Loewe u. a.: »Mein Erlkönig und eine kleine Abendphantasie haben hier so sehr ihr Glück gemacht, dass ich den Aufforderungen, sie herauszugeben, nachgegeben habe. Ich lasse sie hier in Stein drucken, und werde nicht verfehlen Ihnen ein Exemplar davon zu übersenden, wenn sie die Presse werden verlassen haben.« Von diesem ältesten Druck des »Erlkönig«, der vielleicht über Stettin hinaus kaum bekannt geworden ist, besitzen wir bisher leider noch kein Exemplar; es ist nicht ausgeschlossen, dass ein solches sich irgendwo findet. Die zweite Ausgabe besorgte Loewes Freund Professor A. B. Marx in Berlin; jedoch muss auch hier die bisherige Angabe korrigiert werden, denn nicht 1824, sondern 1823 ist der »Erlkönig« bei Schlesinger nicht nur gedruckt worden sondern auch erschienen, wie aus jenem anderen, oben mitgeteilten, Briefe Loewes an Zelter vom 30. Dezember 1823 klar hervorgeht.

Nahezu zwei Jahre bevor Loewe seinen Erlkönig schuf, hatte Schubert den seinen komponiert. Merkwürdig, dass beide Kompositionen in *G*-moll stehen. Beide Werke sind vielfach mit einander verglichen worden; — nach unserer Ansicht, wie wir sie mehrfach entwickelt haben, zu Unrecht, denn solch Vergleich ist ganz müssig und ohne Wert. Es sei denn, dass man beide Werke nach höheren ästhetischen Kunstgrundsätzen beurteilt, was, bei dem Mangel an systematischer Schulung und in Folge dessen mangelnder Gründlichkeit im ästhetischen Urteile mancher Musikschriftsteller, nicht immer anzutreffen ist. Da nun neuerdings mehrfach wieder Vergleiche zwischen beiden Werken angestellt sind, so sehen wir uns hier aufgefordert, an dieser Stelle die bedeutsamste Kundgebung dieser Art näher zu beleuchten, zumal da sie in einer unserer ähnlichen Ausgabe angestellt ist. Es handelt sich um Dr. Max Friedlaenders Ausführung in dem Werk: »Gedichte von Goethe in Compositionen seiner Zeitgenossen« (II. Band der Schriften der Goethe-Gesellschaft), Weimar 1896.

Friedlaender, ein Musikforscher, den wir auf das Höchste schätzen, und der nicht allein gründliche Loewekenntnis besitzt, sondern auch erhebliche Verdienste um die Loeweforschung und besonders um die Verbreitung der Loeweschen Ballade durch belehrenden musikhistorischen Vortrag und Gesang hat, lässt in vorliegendem Werke Loewe in seinem Verhältnis zu Goethe durchaus nicht zu seinem Rechte kommen. Wir müssen ja freilich das eine dabei bedenken, dass Loewe 1896 noch nicht »frei« war, dass F. in Folge dessen nicht über viele Loewesche Gesänge zu verfügen vermochte, um sie etwa seinem Bande einzureihen, was F. nach meiner Ansicht hätte erwähnen müssen; — und andererseits konnten für diese Friedlaendersche Ausgabe nur diejenigen Werke Loewes in Betracht kommen, die letzterer noch als »Zeitgenosse« Goethes schrieb; aber auch der beiden »Nachtlieder« Loewes, so bedeutsam sie sind, ja selbst des »Hochzeitliedes«, der »Braut von Corinth« wird mit keiner Silbe Erwähnung gethan. Auch wäre es von Friedlaender zu erwarten gewesen, dass er darauf aufmerksam machte, dass Loewe ja nach Goethes Tode noch anderthalb Jahrzehnte hindurch sich auf das Erfolgreichste den Goethischen Dichtungen schöpferisch hingab, wo er doch (p. IX, Mitte) Loewe herabsetzt mit den Worten »über wie viele Weisen (!) Reichardts, Zelters, Tomascheks, ja selbst Spohrs und Loewes lässt sich nicht dasselbe sagen! (nämlich: »auch von sonst tüchtigen Musikern wie — — — sind die meisten anderen (!) Kompositionen zu Goethischen Texten unbedeutend«). Abgesehen davon, dass der Ausdruck »Weise« gar nicht auf Loewe passt, da er eigentlich nie so schuf, dass er »Weisen« zu einer Dichtung erfand, scheint F. hier sogar auch die späteren Goethe-Kompositionen Loewes miteinzubeziehen; darauf lassen wenigstens die Worte »über wie viele Weisen« und »die meisten anderen Kompositionen« schliessen, widrigenfalls F.s Gerechtigkeitssinn sich hier Loewes doch hätte einigermassen annehmen müssen. F. nimmt dabei auf Loewe auch dort nicht Rücksicht, wo er gleich darauf vermerkt: »Wer sich ein Bild davon machen will, wie vielfach sich diese Künstler um die musikalische Ausprägung der Goethischen Lyrik bemüht haben, der greife zu den grösseren, in unseren Anmerkungen bezeichneten Sammlungen; in der unsrigen sollten eben nur diejenigen Melodien geboten werden, die entweder in biographischer Hinsicht wichtig, oder aber so schön sind, dass sie wiederbelebt zu werden verdienen.« In der Note zu der einzigen von ihm gebrachten Loewischen Komposition S. 142 f., verweist Friedlaender indes gar nicht auf eine »Sammlung« Loewischer Gesänge, giebt auch keinerlei Hinweis auf die Fülle sonstiger Kompositionen Goethischer Gedichte von Loewe. Schon die Wendung »musikalischer Ausprägung Goethischer Lyrik« bekundet, wie sehr F. hier Loewe übergeht, da er der Ballade als solcher, die eben noch etwas anderes als »Lyrik« ist, nicht gedenkt. Dann hätte er auch nicht den vorangehenden starken Vorwurf gegen ihn erheben dürfen; denn auch auf Loewe und »das

Ganze« seiner auf Goethe-Texte geschriebenen Werke will er das Schillersche Wort bezogen wissen: »Weil ein Vers dir gelingt in einer gebildeten Sprache, die für dich dichtet und denkt, glaubst du schon Dichter zu sein?«

In seiner Anmerkung zu Loewes »Erlkönig« selbst beruft sich F. einerseits auf das Urteil zweier namhafter Musikschriftsteller, Spittas und Gumprechts. Letzteren für die »Erlkönig«-Frage zu Hilfe zu rufen, ist doch recht gewagt. Gumprecht, dessen Verdienste um die richtige Würdigung Loewes wir nicht verkennen, hat die eigentliche Bedeutung des Loeweschen »Erlkönig« schwerlich verstanden, sein etwas eingeschränktes Kunstprinzip hinderte ihn wohl daran; vor allen Dingen weiss er kaum, was eine eigentliche Ballade zu besagen hat. Vor Spittas tief und umfassend begründetem Urteil beugen wir uns, und zutreffend erscheinen auch uns die von F. angeführten Worte Spittas. Friedlaender selbst sagt nun über Loewes »Erlkönig«: »Bei Loewe, dem echten Balladencomponisten, erscheinen die Gestalten des Knaben, des Vaters, des Erlkönigs gleichsam im Haut-Relief«; über Schuberts Erlkönig aber lautet demgegenüber sein ästhetisches Urteil: »Schubert bringt sie in voller Plastik«. Es ist nicht schwer, das Haltlose dieser Beurteilungsweisen aufzudecken. Von einem Kunstwerk muss vor allen Dingen für seine Grundlage wie für seine Ausgestaltung »Einheit«, »Einheitlichkeit« verlangt werden. Ja, gerade das Wesen der Ballade als solcher gipfelt in diesem Kunstgrundsatz. Gewagt ist es schon, ein Werk der bildenden Kunst als Massstab zur Beurteilung eines Werkes der schönen Kunst heranzuziehen. Doch lassen wir es uns einmal gefallen, — besteht doch auch die »Einheitlichkeit« einer echten Ballade gerade in dem Zusammenwirken verschiedenster Kunstsphären, um die Ballade zu einem wirklichen Kunstwerk zu erheben.

Wo ist denn nun in Schuberts »Erlkönig« die Einheitlichkeit des Ganzen? Darum vermag Schubert die einzelnen Gestalten auch gar nicht »in voller Plastik« als zum Ganzen gehörig zu bringen. Einzelgestalten lässt er uns sehen, die, ganz abgesehen von dem Zusammenhange des Ganzen, auch für sich allein bestehen könnten! Es sind lose an einander gereihte Lieder, einzeln betrachtet von grosser Schönheit, aber sie bilden nicht lebendige Bestandstücke einer Ballade, — namentlich mit Bezug auf die Erlkönigsstimmen gilt dies; denn von einer Erlkönigsstimme kann bei Schubert nicht die Rede sein; es ist beinahe, als ob drei Erlkönige bei ihm in Handlung treten, — drei Geister singen uns etwas vor; nur, dass von wirklicher Geister-Erscheinung, wie Loewes Kraft sie hervorzaubert, nichts zu spüren ist. Schubert wollte vielleicht auch gar keine Ballade mit seinem Erlkönig schaffen, und Friedlaender selbst nennt ja Schuberts Werk (dessen wundersame Schönheiten im Einzelnen wir in keinem Augenblick je verkannt haben) S. 142, 1. Kolumne »sein berühmtestes Lied«. Viel richtiger übrigens, als von »Plastik« zu reden, wäre es, den Vergleich des »Dramas« heranzuziehen. Starre Figuren mag man ja bei Schubert ohne den einheitlichen Zusammenhang des balladischen Ganzen zu erkennen vermögen; bei Loewes »Erlkönig« dagegen ziehen dramatische Gestalten, redende und redend-handelnde Personen, an unserem geistigen Blick vorüber; ein Entstehen, ein Geschehen vollzieht sich vor uns mit innerer Kunstnotwendigkeit. Was Loewe selbst einmal von Goethes Faust (II. Teil) sagt, indem er »die Schönheit der dramatischen Form« rühmt: »Eine Scene bereitet die andere, ein Akt den andern vor, so dass nichts zufällig und unvorbereitet erscheint, sondern eines immer als nothwendig aus dem andern sich entwickelt«, [Kommentar u. s. w., S. 4] das lässt sich auch auf seinen »Erlkönig« anwenden. Es fehlt eben immer noch so sehr an der eigentlichen Grundlegung der Balladen-Ästhetik als solcher. Ich habe gelegentlich Vorstudien zu einer solchen veröffentlicht, so schon in der Schrift »Carl Loewe, eine ästhetische Beurtheilung« (Breitkopf & Härtel 1884), sodann in »Loewe redivivus« (Berlin, C. Duncker 1888; ich mache aufmerksam auf den Abschnitt »Bausteine zu einer Balladen-

Ästhetik«, S. 53—59, und die Abhandlung über den »Erlkönig« S. 66—73; die Richtigkeit dieser meiner Ausführungen ist bisher nicht widerlegt worden) und in der leider bisher Fragment gebliebenen und nur in wenigen Exemplaren verbreiteten Schrift »Die ästhetische Bedeutung der Ballade« (Berlin 1884). Ich führe dort aus S. 4: »Auch für die Ballade ist der Begriff des Werdens oder des Geschehens, des Entstehens oder Vergehens, grundlegend. Das sterbende Kind, wie es mit den letzten Seufzern seine Seele in den Armen des liebevoll es hegenden Vaters aushaucht, ist gleichsam die reife Frucht des mit innerer Notwendigkeit sich abspielenden Aktes, in welchem eine Scene aus der anderen sich entwickelt, wie aus der Knospe die Blüte ... In dem Ganzen des Kunstwerks aber wird uns ein Werden, das Geschehen eines schauervollen und doch tief-wahren Vorganges vor die Sinne gebracht.« — Friedlaender fährt nun S. 143 fort: »Der Vergleich, der oben in den Anmerkungen zu Nr. 44 zwischen Zelter und Schubert versucht worden ist, dürfte auch auf Loewe und Schubert, besonders auf die beiden Erlkönig-Kompositionen, zutreffen.« An jener Stelle, die von Zelters Komposition des »Fischer« handelt, heisst es: »Wie ein zeichnender Illustrator beschränkt sich der Berliner Meister darauf, zu dem gegebenen Text eine passende Melodie zu bringen; ohne den schönen Text verliert die Musik ihren Reiz, sie wirkt nicht durch ihr eigenstes Wesen, sondern nur durch das, was sie bedeutet«; Schuberts Musik zum »Fischer« »würde auch ohne jede Beziehung zum Text wirken.« Friedlaender verlangt, wir sollen diese ästhetische Begründung auch auf Loewes »Erlkönig« im Vergleich zum Schubertschen anwenden, und baut darauf sein Urteil (wiederum S. 143): »In rein musikalischer Beziehung bleibt Loewes »Erlkönig« weit hinter dem Schubertschen zurück.« In dem ersten Teil obiger begründenden Auslassung Friedlaenders, der von der »Illustration« handelt, scheint sich Friedlaender dem anzuschliessen, was O. Gumprecht, sein Gewährsmann, recht oberflächlich, ohne jede Spur von tieferer Begründung nach ästhetischen Grundsätzen, vor ihm gesagt; der zweite Teil aber bleibt unklar, weil uns Friedlaender weder über das »eigenste Wesen« der Musik, noch über den Sinn dessen, »was die Musik bedeutet«, aufklärt. Gerade mit dem Genie-Wurf des »Erlkönig« hat ja Loewe, wie auch sonst fast allgemein anerkannt ist, Bahn gebrochen für einen der wichtigsten, jedenfalls einen der deutschesten, Kunstzweige und hierfür — ein Meisterwerk ersten Ranges aller Zeiten — eine ganz neue deutsche Kunstform mit diesem seinem »Erlkönigs«-Werk geschaffen; — »von keiner grösseren Form seiner Zeit«, so schreibt Spitta, »lässt sich dies sonst sagen; wir müssen schon auf Seb. Bach zurückgehen, um dergleichen rein nationale Bildungen anzutreffen«. Und nun, seltsam genug, scheint nach Friedlaender von Loewes ganzer Balladenkunst eigentlich nichts übrig zu bleiben; Loewe findet sich mit Zelter auf gleiche Höhe musikgeschichtlicher Entwicklung und musikinhaltlichen Wertes gestellt! Bei alledem aber kommt am Schlechtesten im Grunde genommen Schubert selbst bei dieser Vergleichung weg; denn etwas Geringeres konnte Friedlaender doch eigentlich zum Lobe Schuberts (dessen »Fischer« wie »Erlkönig« betreffend) gar nicht vorbringen, als wenn er sagt (S. 141): »Spielte man« — nämlich den »Fischer« und »Erlkönig« von Schubert — »als reines Clavierstück etwa neben Instrumentalwerken anderer Meister, wie würden sie da durch ihre innere Schönheit hervorleuchten!« Herzliches Bedauern ergreift einen da über die zur Läuterung der Kunstanschauung vergeblich aufgebotene Titanen-Kraft, mit der z. B. ein Richard Wagner seinen musikästhetischen Kampf begonnen und durchgeführt hat. Im Übrigen weise ich wegen der richtigen Beurteilung der beiden »Erlkönigs«-Kompositionen hin auf meine Ausführungen S. 131 im »Loewe redivivus« und wegen der Frage, wie der echte Balladenkomponist sich zum Balladendichter zu verhalten hat, auf die schon angeführten Abschnitte »Erlkönig« desselben Werkes (S. 66—73) und »Bausteine zur Balladen-Ästhetik« (S. 53—58). Die abweichende ästhetische Beurteilungsweise meiner-

seits gegenüber der des Herrn Dr. Friedländer kann meiner Verehrung für ihn und seine Forschungen keinerlei Abbruch thun. Ich führte Richard Wagner an. Wie gewaltig hoch er gerade den Loeweschen »Erlkönig« einschätzte, ist bekannt genug. Albert B. Bach, der hochgeschätzte schottische Barde und Musikforscher, teilt in seinem verdienstvollen Werke »The art ballad, Loewe and Schubert«, 2. Ed. London 1890, einen Brief von mir (S. 197, d. d. 8. Januar 1890) mit, aus dem, wieder ins Deutsche übertragen, Folgendes angeführt sei: »Professor Julius Hey, jetzt in Berlin, hat mir mitgeteilt und zugleich mich autorisiert, mich auf dies sein Zeugnis zu berufen, dass Wagner oft mit grosser Bewunderung von Loeweschen Balladen gesprochen hat. Wagner hatte, so erzählte Professor Hey, einmal in engerem Beisammensein zu seinen Schülern gesagt: »Kinderchen, Ihr denkt immer, Schuberts ‚Erlkönig' ist der beste! Dem ist nicht so! Hier ist einer, der noch viel besser ist, — es ist der von Loewe. Schuberts ‚Erlkönig' ist nicht so ganz wahr, aber Loewes Erlkönig ist wahr!« — — Eine grössere Anzahl hervorragender Musiker könnten wir anführen, die sich, das Kunstganze ins Auge gefasst, für die besonderen Vorzüge des Loeweschen »Erlkönig« vor dem von Schubert aussprechen; ich nenne nur A. B. Marx — (»Erinnerungen aus meinem Leben« 1865, B. II, S. 83, f.) Gustav Engel (u. a. in seiner »Ästhetik der Tonkunst«) und Eugen Gura (z. B. in Briefen an den Herausgeber). Ich wiederhole zum Schluss, dass man am besten thut, die beiden Kompositionen so ohne Weiteres gar nicht zu vergleichen, vielmehr zu allererst sich Mühe zu geben, die Kunstgrenzen zwischen beiden grundverschiedenen Werken festzustellen.

Loewes »Erlkönig« ist zweimal als Ballade für das Pianoforte allein eingerichtet; von Th. Kullak und August Todt, — beide Bearbeitungen im Verlage von Schlesinger. Besonderen Wert hat das Lebensbild, das, die Zeit der Komposition des Loeweschen »Erlkönig« darstellend, Loewes Tochter Julie in anziehender Weise entworfen hat; von mir mitgeteilt im I. Jahrgang Nr. 26 (16. 4. 81) der Goldsteinschen Musikwelt.

Zu Nr. 29. Hochzeitlied. Vorlage: Die **Schlesinger**sche Original-Ausgabe (»Drei Balladen, das Hochzeitlied, der Zauberlehrling, die wandelnde Glocke) von Goethe fur [sic!] eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte componirt von C. Loewe. Op. 20. Preis 1 Rthl. 2 Ggr. Berlin in der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung. Unter den Linden Nr. 34. 1755«). Ein Kennzeichen dieses ältesten Druckes ausser jenem Druckfehler im Titelblatt ist die halbe Note (statt der ganzen) in der Singst. T. 18 zer»sto«ben. Dieser Druckfehler ist allerdings auch noch in dem zweitältesten Abzug (Einzel-Ausgabe mit anderem — dem bekannten Schlesingerschen — Titel, darauf 9 Balladen verzeichnet, als Nr. 7: Hochzeitlied. Verlags-Nummer: 1826.) Das uns vorliegende Exemplar gehört Herrn Mich. Demharter, und bildet ein Teil jenes Bandes, der sich in Loewes Besitz befand. Loewe hat hier mit eigener Hand die falsche Note T. 18 in eine ganze verbessert.

Der Text (Werke 1, 178) entstand 1802 und gelangte 1804 zum Druck. Goethe benutzte offenbar eine Volksüberlieferung, wie sie 14 Jahre später die Brüder Grimm in ihren Deutschen Sagen Nr. 31 von der Eilenburg in Sachsen zu Papier brachten. Aber er berichtet nichts von der Prophezeiung der durch das Zuschauen der Gräfin beleidigten Zwerge, das Geschlecht des Schlossherrn solle fürder nie mehr als sieben Eilenburgs zählen, sondern dem einmal gewählten Rahmen einer bei einer Hochzeitsfeier vorgetragenen Erzählung gemäss legt er den Nachdruck auf das mit allen Mitteln unerschöpflicher Sprachkunst gemalte Festgewimmel der winzigen Elben und hält so im Zauberspiegel der Dichtung der um das Brautpaar versammelten Gesellschaft ein Bild des eigenen Treibens vor. Und gerade die beflügelten onomatopoetischen Verse, bemerkt Erich Schmidt in seinem Aufsatze über Goethes Balladen (Charakteristiken 2, 198), worin Musik, Tanz und Geschwätz, dann das Herrichten von Tischen und Stühlen geschildert wird, hat Loewes Kongenialität übermütig wiederholt und variiert.

Wie weit Goethe, als er sein berühmtes »Hochzeitlied« dichtete, sich an einen kleinen poetischen Scherz des ihm befreundeten J. G. Jacobi erinnert haben mag, dürfte eine müssige Frage bleiben; für den Goetheforscher ist es jedenfalls von Interesse, dass sich bei Jacobi in der poetischen Epistel »An die Frau von ***, welche sich in dem Hause des D. D. Freyherrn *** zu H ** eine Zeitlang aufgehalten, und beym Wegreisen ein Hemd vergessen hatte. H **, im April 1780« (Sämtl. W. 3. rechtm. Orig.-Ausg. Zürich 1819, Bnd. III, S. 195, ff.) folgende Stelle findet: »Es war

Ein Knirren, Knarren,
Pochen, Scharren,
Lauter, und leiser, und endlich stumm.
Dann allmählich ein neues Gesumm;
Wieder ein Rauschen, Klingeln, Knistern,
Lachen und Flüstern;
Kurz ein Getöse!
Man musste gestehn:
Es habe der Böse,
Benebst seinem Schätzchen,
Allhier sich ein Plätzchen
Zum Tanzen ersehn«

—, deren Ähnlichkeit mit der Goethischen Dichtung sich doch nicht verkennen lässt.

Abweichungen: S. 94, 4 gestritten durch mannigen — 96, 4 die Ratte, die — 97, 2 zum Fuss — 98, 1 in der Ferne — 98, 3 die Zwerge — 98, 3 der reichen, der niedlichen — 99, 3 so Hören als Sehen — 99, 4 vergoldetem — 99, 5 u. 100, 1 so rennet nun alles — 100, 2 Drehen und — 103, 3 Wagen und Reiter.

Andere Kompositionen lieferten Reichardt, Zelter, Tomaschek.

Zur Musik: S. 97, Accol. 3, T. 2, Pfte. r. Hnd. 2. Achtel in der Orig.-Ausg. *dis*; doch ist *es* als charakteristisches Intervall des verminderten Septimenaccords auf der siebenten Stufe in *G* vorzuziehen.

S. 100, Accol. 3, T. 1, l. Hnd. 4. Note in der Vorl. *h*, wahrscheinlich Druckfehler, anstatt dessen *g* zu lesen ist.

An mehreren Stellen stehen in der Orig.-Ausg. falsche Schlüssel; die Berichtigung derselben ergiebt sich von selbst aus dem Zusammenhange.

Die Weise, welche Pocci und Raumer in ihren »Alten und neuen Kinderliedern« (Leipzig 1853) geben, beruht zweifellos auf der in volkstümlichen Kindersang übertragenen Loeweschen Melodie.

Loewes geistvolle Tochter Julie schrieb im Jahre 1882 eine lehrreiche Analyse dieser Ballade (mitgeteilt von August Wellmer im »Musikalischen Centralblatt«, II. Jahrg. Nr. 8), in welcher besonders dem Sänger für richtiges Verständnis und Vortrag derselben wichtige und nützliche Winke im Sinne und nach der Überlieferung ihres Vaters gegeben werden. Als eine Art Ergänzung zu dieser Abhandlung möge betrachtet werden, was dieselbe Verfasserin neuerdings an den Herausgeber schrieb: »Die Ballade wird heute nicht selten als Gegenstand des Sprechsportes behandelt. Dabei wird der Anfang gewöhnlich zu schnell genommen. Loewe trug das anders vor; frisch und vivace die Einleitung; geheimnisvoll als Übergang una corda das Einschlafen; höchst zierlich und dramatisch den Zwerg; zögernd die Ankunft der Braut und des Gefolges. »»Denn, sagte er, ehe sich Wagen, Pferdchen, Reiter und Gefolge in Bewegung setzen, — das braucht Umsicht im Arrangement««. Nun entwickelt sich der Tanz anfangs sehr ceremoniös; erst, wenn der Wein die Gesellschaft animiert, hebt sich das Tempo, um füglich in Saus und Braus überzugehen. In nahezu beschwerlichem Tempo trug Loewe mit gehobener Stimme des Grafen

Hochzeit vor — »»die überladenen Galawagen, die schweren Schleppen, getragen von Pagen, die endlosen Stammbäume, — das will empfunden sein««, waren seine eigenen Worte«.

Loewes Gemahlin soll vor Jahren diese Ballade bezaubernd gesungen haben. Ein besonders berühmter Interpret derselben war früher Freiherr Senfft von Pilsach († 7. 3. 1889), einer der hervorragendsten Balladensänger aller Zeiten. Und noch aus jüngsten Zeiten: Wer hätte nicht Eugen Guras Meistervortrag u. a. gerade dieses Werkes aufs höchste bewundert.

Zu Nr. 30. Der Zauberlehrling. Vorlagen: 1) Die Originalschrift Loewes, in meinem Besitz.

2) Die **Schlesinger**sche Original-Ausgabe (der gleiche Titel mit dem »Hochzeitlied«), Op. 20 Nr. 2.

Der Text (Werke 1, 215) stammt aus dem Frühjahr 1797. Den Stoff entlehnte Goethe aus Lukians Dialog Philopseudes (Lügenfreund), wo der Zauberer, der Riegel, Stössel und Besen in dienstbare Geister zu wandeln weiss, Pankrates und sein vorwitziger Begleiter Eukrates heisst; vgl. R. Köhler, Kleinere Schriften 2, 440 über andre Behandlungen der halb spukhaften, halb drolligen Geschichte. Andere Kompositionen von Zumsteeg, Zelter.

Abweichungen: S. 106, 3 Vorl. 1: reichem vollen; dagegen 105, 2 vollem; Vorl. 2 beidemale vollen; wir setzen beidemale mit Goethe und Loewes erster Fassung vollem.

S. 109, 4: Ein verruchter Besen — 109, 5 in Vorl. 2 Sei, der du gewesen, — 110, 2 halten und das alte Holz — 110, 4 Wie ich mich nur auf dich — 110, 5 kann ich hoffen.

Zur Musik: S. 104, Accol. 3, T. 3. In der Orig.-Ausg. steht das Viertel *c* mit *tr* und Vorschlag auch in der Singst. Es konnte die Frage sein, weil L. an dieser Stelle seines Mskptes. nur zwei Systeme verwendet, deren oberes für Gesang und r. Hnd. gilt, ob — Loewe nicht vielleicht die Singstimme hier wie S. 105, l. T., ohne Triller gedacht wissen wollte. Indes sprechen die ästhetischen Gründe für Beibehaltung des *tr*, mit dem Loewe eben die anfängliche Keckheit und vorwitzige Zuversicht der Adepten zeichnen wollte. Gura führt hier den Triller mit grosser Wirkung aus und pflegt ihn sogar aus angeführtem Grunde über das letzte Viertel hinaus zu verlängern.

S. 109, l. T. l. Hnd. 1. Viertel in Vorl. 1 ♫, in 2 ♫; wir folgen der Hdschr.

S. 110, T. 5 hat L. in der Hdschr. auch über den ersten beiden Sechzehnteln ,; doch scheint er sich während des Schreibens überlegt zu haben, dass das Zeichen über diesen Noten zwecklos ist, da dieselben bei dem sehr schnellen Tempo ohnehin schon kurz genug sind; er setzte das Zeichen deshalb in der Folge nur über die mit Punkt versehene Achtelnoten. Wir geben jedoch genau die Lesart der Handschrift.

S. 111, vorl. T. *f* in der Singst. fehlt in der Orig.-Ausg., steht aber in der Hdschr.

S. 111, l. T., erste Gesangnote. Die Orig.-Ausg. hat hier *ff*, die Hdschr. nicht. Wir nehmen die charakteristische Bezeichnung, die L. vielleicht bei der Korrektur nachgetragen haben mag, nach Vorl. 2 auf.

S. 112, Accol. 3, T. 2, Pfte. l. Hnd. Die beiden ersten Noten in Vorl. 1 Achtel mit Punkt und Sechzehntel, in Vorl. 2 zwei Achtel. Wir folgen der Handschrift.

Oben, im allgemeinen Teil dieses Vorwortes war schon darauf hingewiesen, dass diese Komposition auf Grund einer Improvisation Loewes in der Singakademie zu Berlin am 10. März des Jahres 1832 von ihm komponiert wurde. Loewe sang auch später diese Ballade selbst mit besonderer Vorliebe; er schreibt darüber 1833 mit den (bisher z. T. ungedruckten) Worten: »Den Zauberlehrling, nach improvisierten Motiven aufgeschrieben, singe ich [gewöhnlich] selbst«. Mit dem Zauberlehrling hatte Loewe die Idee der musikalischen Improvisation ins Leben gerufen. Auch später noch hat er häufig im Konzertsaal wie im Familien- und Gesellschaftskreise musikalische Improvisationen mit

Balladen- und Liedertexten dargeboten, worüber an anderer Stelle ausführlich gehandelt werden soll. Sei hier besonders hingewiesen auf seine gemeinsamen improvisatorischen Vorführungen mit dem bekannten Improvisator O. L. B. Wolff in Jena. Loewe berichtet u. a. darüber am 14. 8. 35 (Selbstbiogr. S. 214). Besonders gut gelang ihm ein vom Professor Hase [dem berühmten Kirchenhistoriker Karl von Hase] gegebenes Thema: »Hirten steigen aus den Abruzzen nieder, um einem wunderthätigen Marienbilde ihre Verehrung darzubringen«. »Ich spielte dazu mein ‚Ave maris stella', was sich zu dem gemüthlichen Gebet der Hirten ganz gut ausnahm«. Tags darauf improvisierte Loewe mit Wolff zusammen über ein dem Dichter eben aufgegebenes Thema [van Spyk, ein holländischer Kapitän, der sich mit seinem Kanonenboot in die Luft sprengte]. In Zeit von 5 Minuten schrieb Wolff die Ballade auf zwei Quartseiten deutlich nieder; Loewe trug sie dann mit Inspiration vor. »Der Beifall war über die Massen«.

Über Loewes »Zauberlehrling« siehe meine Ausführungen »Berliner Signale« IV Nr. 20, S. 306—309 und V Nr. 1, S. 7 und 8.

Zu Nr. 31. Die wandelnde Glocke. Vorlage: Die **Schlesinger**sche Original-Ausgabe. (Titel gleich dem des »Hochzeitliedes«), Op. 20 Nr. 3.

Der Text (Werke 1, 204) entstand am 22. Mai 1813 zu Teplitz, gedruckt erschien er zuerst im 1. Bande der Cottaschen Ausgabe von 1815—19. Den Anlass gab ein Scherz, den Goethes Sohn August mit einem ängstlichen Knaben getrieben hatte, indem er ihm vorredete, die grosse Glocke steige zuweilen auf die Strasse herab und könne sich leicht über ihn herstülpen, und zugleich ihm selber diese wackelnde Bewegung mit einem ausgespannten Regenschirm veranschaulichte.

Auch von Rob. Schumann und Otto Ludwig komponiert.

Die Orig.-Ausg. enthält im Texte einige Druck- oder Korrekturfehler, deren Berichtigung nach dem Dichter sich von selbst ergiebt.

S. 113, 1 wollte nicht (statt nie) —.

S. 113, 3 so ist dies befohlen (statt dir's).

Sinnig ist die Art zu nennen, mit der Loewe hier offenbar die Melodie des Chorals »Ein feste Burg« variirt.

Zu Nr. 32. Gutmann und Gutweib. Vorlagen: 1) Loewes Original-Handschrift im Besitze des Herrn **A. Röthing** (Friedr. Hofmeisters Verlag) in Leipzig; von demselben gütigst zur Verfügung gestellt.

2) Die alte **Hofmeister**sche Ausgabe, Op. 9 H. VIII Nr. 5.

Den Text (Werke 4, 336) bildete Goethe im Juni 1827 einer schottischen Ballade »Get up and bar the door« (Child, English and scottish Ballads 5, 96 Nr. 275) nach, deren Stoff eine lange und weitverzweigte Geschichte hat; vgl. R. Köhler, Kleinere Schriften 2, 576. Im ersten Drucke (1828) lautete die Überschrift kurzweg: »Altschottisch«. Auch von Hugo Wolf komponiert.

Abweichungen: S. 117, 3 käm' ich da zu Ruh — 119, 5 Gutweib sagte sich — 120, 2 zum andern sprach der eine dann — 121, 3 drei Sprünge, als wärs —.

Zur Musik: S. 116, T. 1. In Vorl. 1: St.; Vorl. 2 Sanct.

S. 116, Accol. 2, T. 3, Pfte. l. Hnd. Die zweite Halbe in Vorl. 2 fälschlich *c* (statt *d*).

S. 116, Accol. 2, T. 4. Letzte Note der r. Hnd. in Vorl. 2 fälschlich *d*; nach der Handschrift in *e* berichtigt.

S. 116, Accol. 3, T. 2 und Accol. 4, T. 2 l. Hnd. 𝄽 fehlt in den Vorlagen.
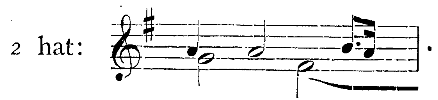
S. 117, T. 3, Pfte. *p* fehlt in Vorl. 2, steht aber in 1.

S. 117, Accol. 3, T. 1, Text beim Dichter und Vorl. 1: erwarmt; Vorl. 2: erwärmt, Druckfehler.

S. 117, Accol. 4, T. 4, l. Hnd. Vorl. 1: Die Halbe und Ganze *g* durch ‿ verbunden.

S. 117, Accol. 5, T. 4, Sngst. In den Vorlagen vor *c* ein ♮; überflüssig, da nur in der Begleitung Zeichenversetzung.

S. 118, Accol. 5. Der Bogen in der r. Hnd. von T. 3 nach Vorl. 1 über den Noten und nur bis zum *a* des l. T. reichend in Vorl. 2 dagegen unter den Noten und bis *h* sich erstreckend.

S. 119, Accol. 2, T. 2, r. Hnd. Wir geben hier die Lesart der Handschrift. Vorl. 2 hat: .

S. 120, Accol. 1, T. 4, l. Hnd. vor *c* nach Vorl. 1 ♮.

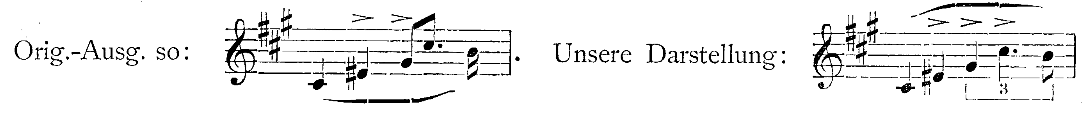
S. 120, Accol. 4, Text nach Vorl. 1, Schnapps.

S. 121, Accol. 3, T. 1—2, Begl. nach Vorl. 1 das dynamische Zeichen verlängert.

Zu Nr. 33. Der Fischer. Vorlage: Die Original-Ausgabe im Verlage von **H. Wagenführ,** Berlin (Ältester Druck in einem Heft mit dem »nussbraunen Mädchen« (siehe Band III) und dem »Räuber« (Band X). Op. 43 Nr. 1.

Der Text (Werke 1, 169) erschien 1779 mit einer Komposition von Siegmund Freiherrn von Seckendorff in dessen Volks- und anderen Liedern und noch im selben Jahre in Herders Volksliedern, deren Herausgeber dazu bemerkt, die deutsche Poesie müsse, wenn sie wirklich Volksdichtung werden wolle, nur den Weg gehn, den dieses Gedicht zeige. Ferner komponiert von Reichardt, Zelter, C. Moltke (Friedlaender, Gedichte von Goethe Nr. 43—45), Schubert, L. Berger, Reissiger, Methfessel, Curschmann u. a.

Abweichungen: S. 129, 3 Sie sprach — 129, 4 sie sang.

Zur Musik: S. 127, Accol. 2, T. 1. Dieser Takt in der Singstimme steht in der Orig.-Ausg. so:  dürfte Loewes Intention am besten zum Ausdruck bringen.
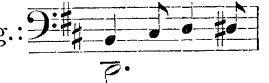
Wunderherrlich sang einst Frau Dr. A. Loewe, des Komponisten Gattin, diese Ballade; neuerdings bildet sie ein besonderes Zugstück Meister Eugen Guras.

Zu Nr. 34. Ballade vom vertriebenen und zurückkehrenden Grafen. (Der Bettler.) Vorlage: Die Original-Ausgabe, im Verlage von **Breitkopf & Härtel.** (»Der Bettler. Der getreue Eckardt. Der Todtentanz drei Balladen von Göthe für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung componirt von Carl Loewe. Opus 44. Preis compl. 1 Thlr. 8 Gr.«)

Zum Text: Goethe (Werke, Weimarer Ausgabe 3, 3) ist zu dieser Dichtung, die er im ersten Drucke (1820) schlechtweg »Ballade« betitelte (später: »Der Sänger und die Kinder« oder »Ballade vom vertriebenen und zurückkehrenden Grafen«), angeregt worden durch die englische Ballade von der Bettlertochter von Bednall-Green (Percy, Reliques of ancient english poetry 1866 2, 134), die er 1813 zu einer Oper »Der Löwenstuhl« zu benutzen dachte. Doch blieb dieser Entwurf unausgeführt, und Ende 1816 verfasste er an dessen Stelle unsre Ballade. Noch enger als das englische Volkslied, das Loewe in einer Verdeutschung des Herzogs Karl von Mecklenburg 1834 komponiert hat (Bd. II, 152), hat Goethe sich an eine Novelle Boccaccios (Decameron 2, 8; über die Verbreitung vgl. Montanus, Schwankbücher 1899 S. XXII) angeschlossen, der er die eigentliche dramatische Verwicklung entlehnte. Wie bei ihm der alte Sänger unerkannt das Schloss seines stolzen Tochtermannes besucht, so erscheint bei Boccaccio der aus Frankreich verbannte Graf Walther von Antwerpen als Bettler verkleidet in England bei dem Marschallssohne, der vordem seine Tochter geehlicht hatte, und tritt, von den Kindern freudig begrüsst, als Pferdeknecht in seinen Dienst, bis der König seine Unschuld erfährt und nach ihm forschen

lässt. Die drei Teile der Ballade sind von Loewe durch den Tempowechsel gekennzeichnet: 1) Allegretto. Der Sänger tritt, von den Grafenkindern hereingerufen, in das einsame Waldschloss; 2) Andante nobile. Der Alte erzählt den lauschenden Knaben von den Leiden des vertriebenen Grafen und verrät sich, indem er, die Kinder segnend, in der ersten Person redet. 3) Allegro furioso. Der heimkehrende Vater gebietet, den fremden Bettler ins Gefängnis zu werfen, und bricht, als seine Frau und Kinder Fürbitte einlegen, in Schmähungen wider diese aus. Da eröffnet der Greis würdevoll, er sei der Vater der Burgfrau und der rechtmässige Herr der Burg, vom heimkehrenden König wieder eingesetzt.

Abweichungen: S. 133, 5 Ein Töchterlein ist es, da — S. 137, 2 Die will ich, so ruft er — 137, 4 verlobet — 139, 1 da poltert's am Thor — 144, 4 die heiligsten Bande — 145, 2 Die Burg die ist meine.

Zur Musik: S. 133, Accol. 2, T. 1, l. Hnd. in der Orig.-Ausg.: 

doch ist die von uns im Einklange mit der neueren Breitkopfschen Ausgabe gewählte Fassung der Stelle vorzuziehen, weil sie den Zusammenklang von *dis* und *d* vermeidet. (Vergl. 4 Takte später.)

Ebenso S. 134, Accol. 3, T. 2, S. 135, Accol. 4, T. 3, S. 137, T. 1, S. 138, Accol. 2, T. 1, S. 145, T. 3.

Zu Nr. 35. Der getreue Eckart. Vorlagen: 1) Die Original-Ausgabe, im Verlage von **Breitkopf & Härtel;** mit der vorangehenden Ballade zu einem Heft gehörig. Op. 44 Nr. 2.

2) Loewes Handexemplar [Separat-Ausgabe aus dem Opus], im Besitze des Herrn M. Demharter.

Zum Text: Diese Ballade dichtete Goethe (Werke 1, 206; vgl. 3, 448) auf der Reise nach Böhmen am 17. April 1813 zu Eckartsberga nach einer vermutlich durch den Namen des Ortes hervorgerufenen Erzählung seines Begleiters John. Dies »Thüringerwaldmärchen« war schon 1663 von Joh. Prätorius (Saturnalia S. 403; vgl. Grimm, Deutsche Sagen Nr. 7 und Tille, Goethe-Jahrbuch 13, 226) aufgezeichnet worden. Es spielt zu Schwarza in den Zwölfen, d. h. in den zwölf auf Weihnachten folgenden heiligen Nächten, in denen Frau Holle mit ihrem Gefolge umzieht (Golther, Germanische Mythologie 1895 S. 492); der getreue Warner Eckart, der dem gespenstischen Zuge voraufwandelt, scheint schon in der Volkssage des 15. Jahrhunderts mit dem Venusberge verbunden. (Vgl. über die verschiedenen Eckart-Sagen auch Ludw. Bechstein in »Neue deutsche Volksbücher«, Nr. 32, Leipzig bei Schlicke. — Die Ballade ward 1821 von Zelter komponiert.

Abweichungen: S. 147, 4 sie streifen heran und sie — 147, 5 nur leer uns — 148, 5 wie's jeder besagt — 151, 2 er ist es — Kindelein — 153, 4 »euch« in Vorl. Druckfehler, nach Goethe richtig »auch«.

Auf dem Titelblatt der Vorl.: Eckardt; der innere Titel richtig: Eckart.

Zu Nr. 36. Der Todtentanz. Vorlage: Die Original-Ausgabe im Verlage von **Breitkopf & Härtel.** Op. 44 Nr. 3.

Den Text dichtete Goethe (Werke 1, 208; vgl. 3, 448) einen Tag nach dem getreuen Eckart, am 18. April 1813 zu Leipzig, in Erinnerung an eine ihm von seinem Sohne August (geb. 1789) berichtete Volkssage, die schon im 17. Jahrhundert mehrfach aufgezeichnet ist und noch jetzt bei der Landbevölkerung fortlebt (Zingerle, Sagen aus Tirol 1891 Nr. 490 f. Jahn, Volkssagen aus Pommern 1899 Nr. 520). Die beiden bei Goethe vereinigten Motive, die Belauschung der tanzenden Toten und der Raub eines Leichentuches, erscheinen dabei auch bisweilen einzeln.

Abweichungen: S. 158, 3. In Vorl. husch ist er; nach G. hergestellt ist es — S. 159, 1. Vorl. grabst nach den Grüften; beim Dichter an; wir halten die Änderung für beabsichtigt. — S. 160, 3. In Vorl. »zu Zinne«, Druckfehler, wurde berichtigt in »Zinnen« — S. 160, 4. In Vorl. Druckfehler: er ruckt sich.
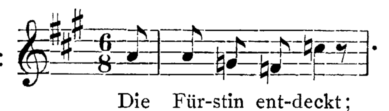
Zu Nr. 37. Wirkung in die Ferne. Vorlagen: 1) Loewes ausführlicher Entwurf in seinem Studienheft A, S. 7, 7 A, 8.

2) Die Original-Ausgabe im Verlag von **Breitkopf & Härtel.** (»Wirkung in der [sic!] Ferne. Der Sänger. Der Schatzgräber. Drey Balladen von Goethe. Für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung componirt von C. Loewe. 59. Werk Pr. 1 Rthlr«.). Innerer Titel: »Wirkung in die Ferne«.

Zum Text: Goethes Dichtung (Werke 1, 202) entstand im Januar 1808 und ward 1815 zum erstenmal gedruckt. Die »Actio in distans« (Wirkung ohne Berührung) war ein Problem, das die ältere und neuere Philosophie oft beschäftigte; hier ist es launig in die Atmosphäre eines Liebeshofes versetzt. Loewe hatte erzählt, dass Goethe bei der Darstellung der »Fürstin« an die spätere russische Grossfürstin Maria Paulowna gedacht habe, der er s. Z. die grosse Sonate in F-moll gewidmet hatte.

Abweichungen: S. 163, 1 an Schlosses Ende — 163, 5 eilt — 166, 1 Und sie die Hofmeisterin rufen lässt — 167, 3 dir sie.

Zur Musik: Die Original-Handschrift weist keinerlei bemerkenswerte Abweichungen auf; nur S. 165, Accol. 4, führt Loewe schon bei den Stellen »die Fürstin entdeckt« und »das Westchen befleckt« die Melodie in die Höhe, also:



In der nachherigen Erwägung, dass das Indiehöheziehen dieser Melodie erst später besondere Wirkung übe (S. 167, Accol. 3, »besorg' sie dir neu!«), hat er dann später hier das aus *gis* aufgelöste *g* für zutreffender befunden.

S. 165, Accol. 2, T. 5, r. Hnd. In Vorl. 2 so: (!).

Für die von uns gegebene Lösung spricht die Stellung der zweiten Note in der sehr sorgfältig gestochenen alten Breitkopfschen Ausgabe.

Zu Nr. 38. Der Sänger. Vorlagen: 1) Die Original-Handschrift in Loewes Studienheft A, S. 64, umgekehrt, S. 63, umgekehrt, 62 B, umgekehrt.
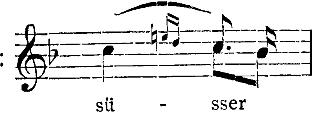
2) Die Original-Ausgabe im Verlage von **Breitkopf & Härtel.** Op. 59 Nr. 2.

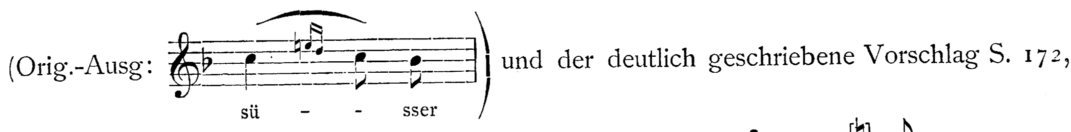
Den Text dichtete Goethe (Werke 1, 162) ums Jahr 1783; die erste Veröffentlichung erfolgte 1795 in dem Romane »Wilhelm Meisters Lehrjahre« (B. 2, Cp. 11); mit einigen Änderungen erschien die Ballade 1800 unter den Gedichten.
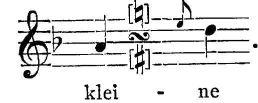
Abweichungen: S. 168, 2 Lass — 169, 4 ergetzen [in Vorl. 2 ergötzen, in Vorl. 1 wie beim Dichter und darum ergetzen wieder hergestellt] — 169, 5 drückt (ohne ') — 170, 3 goldene — 170, 3 Kette holen —.

Unter den übrigen Kompositionen des Gedichtes seien die von Zelter, Reichardt, Kreutzer, Schubert, Schumann und Rubinstein genannt.

Zur Musik: Auch für diese in Vorl. 1 sorgfältig vorgearbeitete Nummer bieten die beiden Vorlagen keinerlei bemerkenswerte Abweichungen von einander. Den Text scheint L., wohl der Eile halber oder vielleicht weil er auf Reisen war, in Vorl. 1 nach dem Gedächtnis niedergeschrieben zu haben; in Folge dessen weist Vorl. 1 noch mehrere Abweichungen auf, so S. 169, 2 wer »fasset« (für »kennet«), 170, 5 vor »dessen« (vor »deren«); aufgenommen ist aus Vorl. 1 S. 172, Accol. 3, T. 5, Sngst.: Die beiden letzten Achtel

nicht als solche sondern ad lib.: ; und zwar solchergestalt: 

(Orig.-Ausg: 

) und der deutlich geschriebene Vorschlag S. 172, Accol. 4, T. 4, Singst. vor dem *d* nebst vorangehendem ∾ 

Zu Nr. 39. Der Schatzgräber. Vorlagen: 1) Loewes sorgfältig ausgearbeiteter Entwurf im Studienbuche A, S. 62, umgek., 61 B, 62 B.
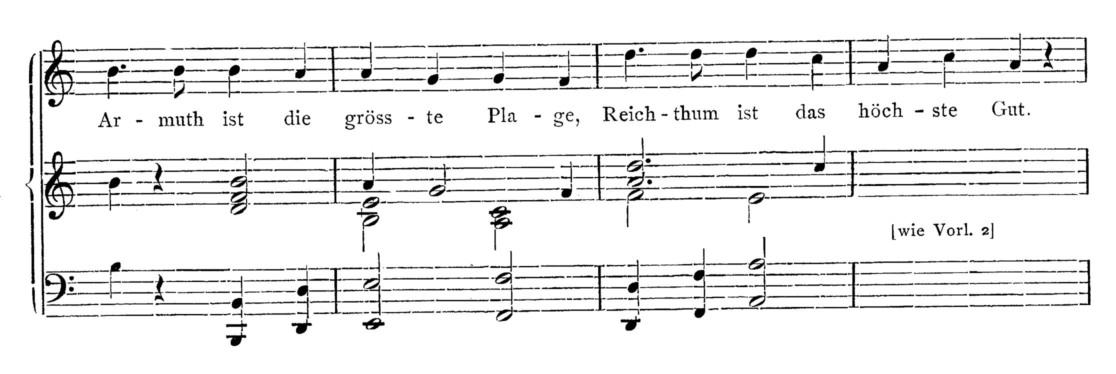
2) Die Original-Ausgabe im Verlage von **Breitkopf & Härtel.** Op. 59 Nr. 3.

Zum Text: Die Anregung zu diesem Gedichte schöpfte Goethe (Werke 1, 181) 1797 aus einem deutschen Holzschnitte des 16. Jahrhunderts, den man früher fälschlich Hans Burgkmair dem Älteren zuschrieb; er findet sich in Spalatins Verdeutschung von Petrarcas Dialogen »De remediis utriusque fortunae« (Von der Artzney bayder Glück, Augspurg 1532 u. ö. Buch 1, Cap. 55: »Von Schatz graben vnd finden«) und zeigt drei Gruppen von Schatzgräbern und Teufelsbeschwörern: während vier inmitten eines Zauberkreises stehende Männer vom Teufel geschreckt werden, schreitet auf einen links im Hintergrunde stehenden und aus einem magischen Buche lesenden Gelehrten ein Knabe mit einer von Strahlenglorie umflossenen Schüssel zu. Der Dichter ward hierdurch zu der schönen Idee, die den Kern des Ganzen bildet, angeregt, dass nicht vergebliches Schätzegraben, sondern arbeitsfroher, rüstiger Sinn Lebensglück schaffe.

Zur Musik: S. 175, Accol. 4, T. 1, 3. Viertel, Pfte. l. Hnd. In der Orig.-Ausg. hier *f*; wohl Druckfehler, da in den ähnlich laufenden Stellen *p*.

Die Vergleichung mit dem gleichfalls sehr gründlich ausgearbeiteten Entwurf, Vorl. 1, fördert einzelnes Beachtenswerte zu Tage, ohne dass solches Alles der Vorl. 2 vorzuziehen wäre.
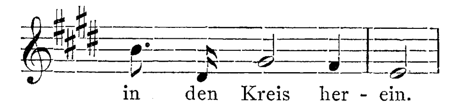
S. 173, Accol. 3, T. 3—6 lautete in der ursprünglichen, von L. dann durchstrichenen Fassung der Vorl. 1:



S. 175, Accol. 4, Sngst. T. 3, Vorl. 1: war voll-bracht.

S. 177, Accol. 3, T. 3 ff., der Text in Vorl. 1: »aus der tiefsten Ferne, als es eben 12 schlug.« Offenbar hat L. auch hier, wie in der vorangehenden Nummer, den Text aus dem Gedächtnis niedergeschrieben.

S. 178, Accol. 4, T. 2, Sngst. Diese Stelle lautete in Vorl. 1 zuerst



Doch ist ihr nachmals die heute bestehende Fassung gegeben; dabei blieb das punktierte Achtel *h*; *e* ist durch senkrechten, *gis*, *fis* durch Querstrich getilgt; letzterer aber gewährt zugleich das Aussehen, als sei er zum Legato-Bogen für die jetzt bestehende Fassung gesetzt, so dass wir ihn vom ersten *cis* des Taktes bis zu Ende desselben beibehalten. Vermutlich lag Loewe daran, diese beiden Musikphrasen in der Art korrespondieren zu lassen, dass für die jetzige zweite Fassung die ursprünglich erste, nun S. 179, Accol. 2, T. 2 auf die Worte »wahrlich nicht der Böse sein« gebracht, eine im echt Loeweschen Sinne gehaltene Variante bildet.

Der feinsinnige Berliner Musikreferent Ernst Ed. Taubert macht einmal [»Die Post«, 21. 3. 97 Nr. 79], gelegentlich der Besprechung eines Gura-Konzertes die Bemerkung, dass, wenn Goethische Gedichte, zu denen u. a. Loewe die Musik geschaffen, von einem Meistersänger wie Eugen Gura gesungen werden und gar noch ein Begleiter wie Prof. Heinr. Schwartz aus München am Flügel sitze — der Hörer einen Kunstgenuss ersten Ranges erlebe, — »die höchste Befriedigung während einer kurzen Zeitspanne, während der wie in einem Brennpunkt versammelt, die verschiedensten Geisteskräfte konzentriert eine ganz merkwürdige Wirkung auf das Publikum ausstrahlen«. Meister Gura hat mit Vorliebe ganze Goethe-Abende gegeben, in Berlin wie ausserhalb, an denen natürlich unserem Balladenmeister wie billig, der Loewen-Anteil zuzufallen pflegt. Der sehr schätzbare Sänger Josef Waldner in Wien hat in einem Konzert zu Wien ein vollständiges Goethe-Loewe-Programm ausgeführt. Der erste Goethe-Loewe-Abend überhaupt dürfte der von mir am 26. Februar 1892 im Loewe-Verein veranstaltete gewesen sein. Mit ihm, dem bald darauf ein »Uhland-«, »Herder-«, »Giesebrecht-« etc. Abend folgten, hatte ich damals die Idee der nachmals so beliebt gewordenen Komponisten- und Dichter-Abende ins Leben gerufen. Wer sich mit Loewe beschäftigt, dem giebt sich ja die Veranstaltung eines litterarischen Konzertes von selbst an die Hand.

Guras Goethe-Konzerte vor allen Dingen aber werden allen Hörern stets unvergessen bleiben. Mit hoher Bewunderung danken wir auch hier ihm und seinen köstlichen Gaben; er hat uns fast alle Balladen, und viele Lieder, dieses Doppelbandes vorgeführt (vom »Erlkönig«, dem »Hochzeitlied« dem »Zauberlehrling«, dem »Fischer«; bis zum »Paria« und der »Braut von Corinth«); und wenn er einen Sonntag Abend uns zum Schluss den »Schatzgräber« so unnachahmlich vortrug und unter brausendem Jubel der Menge wiederholte, — »heller ward's mit einem Male«, und es war Alles Sonntag und Himmelsglanz.

Es ist wohl kaum anders zu erwarten, als dass die beiden Goethe-Loewe-Bände zur richtigen Schätzung Loewes beitragen werden; natürlich werden blinde Verächter Loewes, wie solche noch in jüngster Zeit den hehren Meister herabgewürdigt oder mit Schmutz beworfen haben, hieraus nichts lernen; denn Feindschaften dieser Art sind füglich, mit Schleiermacher zu sprechen, Sache der Gesinnung.

Dankbar aber erkennen wir als echt und richtig an, was der Grossmeister der deutschen Sangeskunst Eugen Gura in dem Vorwort des »Gura-Albums« (Berlin Schlesinger, 1897) über Loewe-Balladen ausführt: »Die Fülle dramatischen Lebens, die diesen eigenartigen Werken innewohnt, musste den Bühnensänger mächtig anregen. Wie viele von Loewes Balladen bilden gewissermassen für sich ein Drama, bald heiter-prächtig, bald schauerlich-düster, stets treffend in der Charakteristik der handelnden und redenden Per-

sonen, in den Naturschilderungen stets reich an Stimmungsbildern voll blühenden Farbenreichthums. Kein Wunder, dass kein Geringerer als Richard Wagner in ihm einen verwandten Geist verehrte und liebte.« Nachdem Gura dann noch seine eigenen diesbezüglichen Erlebnisse mit R. Wagner mitgeteilt und darauf hingewiesen, wie letzterer bei Loewe u. a. die meisterhafte zielbewusste Behandlung der Sprache, die vollendete Deklamation gerühmt und ihn zuletzt kurzweg als »Meister deutsch und echt« bezeichnet habe, fährt er fort: »Ich führe deshalb das Urtheil eines Grossen und Auserwählten an, eines exklusiven Geistes, der sich nur mit dem Grössten befreunden konnte, weil Loewe noch in neuester Zeit — freilich von Kleineren — verunglimpft wurde.« Das war vor vier Jahren. Es hat, wie oben gezeigt worden, Andere nicht abgehalten, Loewe von Neuem zu verunglimpfen. Wir fügen Guras Urteil von damals hinzu:

»Das Wort Goethes wäre hier am Platze:

»In Froschpfuhl all das Volk verbannt,
Das seinen Meister je verkannt.««

Herzlichsten Dank sage ich nun für treueste Mitarbeit bei Fertigstellung dieses Bandes XI wiederum Herrn **Fritz H. Schneider** und Herrn Professor **Dr. Joh. Bolte**; durch die Lust und Liebe, die Beide der Sache wieder in so reichem Masse entgegenbrachten, durch den Feinsinn in der Feststellung musikalisch schwieriger Fragen und die Gründlichkeit des Musikforschers in der ganzen Revision des musikalischen Textes, sowie andrerseits durch die hohe Gelehrsamkeit und exakten Goethekenntnisse in Ansehung des dichterischen Textes und der vielen Fragen im Einzelnen haben Beide es bewirkt, dass mir die an sich schwere Arbeit selbst jederzeit zu einer erleichterten und angenehmen wurde. Auch Herrn **Dr. Leop. Hirschberg** danke ich für die vielen Gefälligkeiten und Mühwaltungen sowie für das Interesse, das er besonders der genaueren Erforschung der vier als neu veröffentlichten Gesänge aus dem Anfange des Faust II. Teil so erfolgreich zugewandt, Herrn **M. Demharter** für gütige Überlassung von Loewes einstmaligem Handexemplar zum »Hochzeitlied« und »getreuen Eckart« und Herrn Violoncellovirtuosen **Bernhard Schmidt** für freundliche Ratschläge.

Ausserdem sage ich warmen Dank für gütige Erlaubnis zur Benutzung wichtiger Loewehandschriften den Herren **A. Röthing** (Leipzig, Friedr. Hofmeister), **G. R. Dr. Strecker** (Mainz, B. Schott's Söhne), **Rob. Lienau** (Berlin, Schlesinger).

Von besonderem Wert waren mir die feinsinnigen und bedeutungsvollen Fingerzeige, besonders zu dem »Zauberlehrling« und den »Lynceus«-Gesängen, die der berühmte und geniale Goethe-Loewe-Interpret Herr Kammersänger **Eugen Gura** mir freundlichst zugehen liess.

Innigsten Herzensdank endlich bringe ich dar Loewes ältester Tochter **Julie** für all die so liebevoll gewährten wertvollen Aufschlüsse und wichtigen Winke.

Berlin, den 26. Juni 1901.

Dr. Maximilian Runze.

INHALT.

GOETHE UND LOEWE.

I. Abtheilung.

Lieder und Balladen.

A. LIEDER.

a) Nachtgesänge.

b) Gesänge der Sehnsucht.

c) Gesänge der Natur.

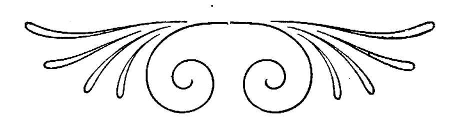
d) Neun Gesänge aus Goethe's „Faust".

I. Zwei Gretchen-Gesänge aus „Faust" I. Theil.

e) Philosophischem sich nähernd.

f) Vier heitere Gesänge.

B. BALLADEN.



GOETHE UND LOEWE

I. Abtheilung

Goethe und Loewe.

I. ABTHEILUNG.

Lieder und Balladen.

A. Lieder.
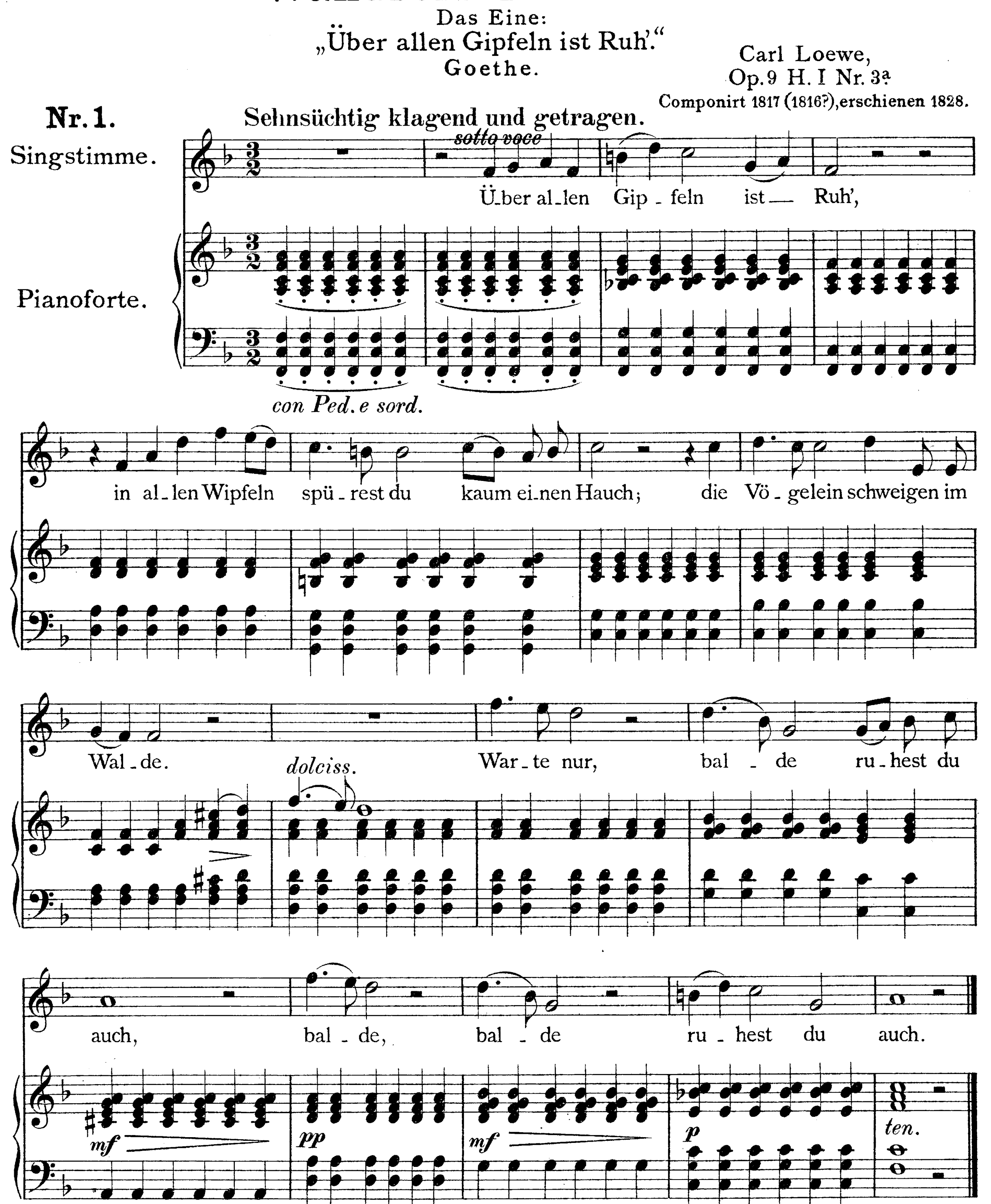
a.) Nachtgesänge.

Wandrers Nachtlied.

Das Eine:
„Über allen Gipfeln ist Ruh'."
Goethe.

Carl Loewe,
Op. 9 H. I Nr. 3ª
Componirt 1817 (1816?), erschienen 1828.

Nr. 1.



Stich und Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Wandrers Nachtlied.
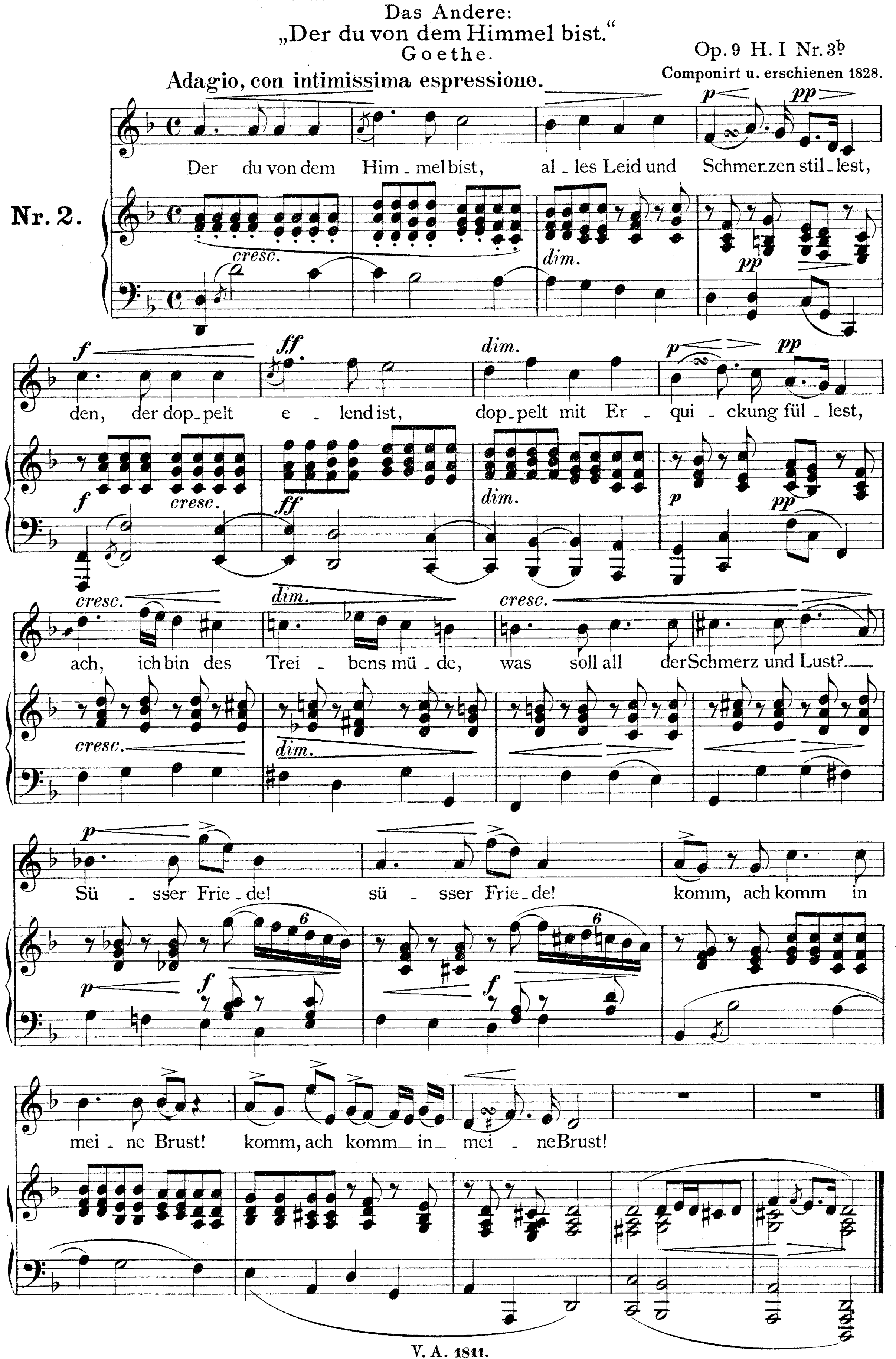
Das Andere:

„Der du von dem Himmel bist."

Goethe.
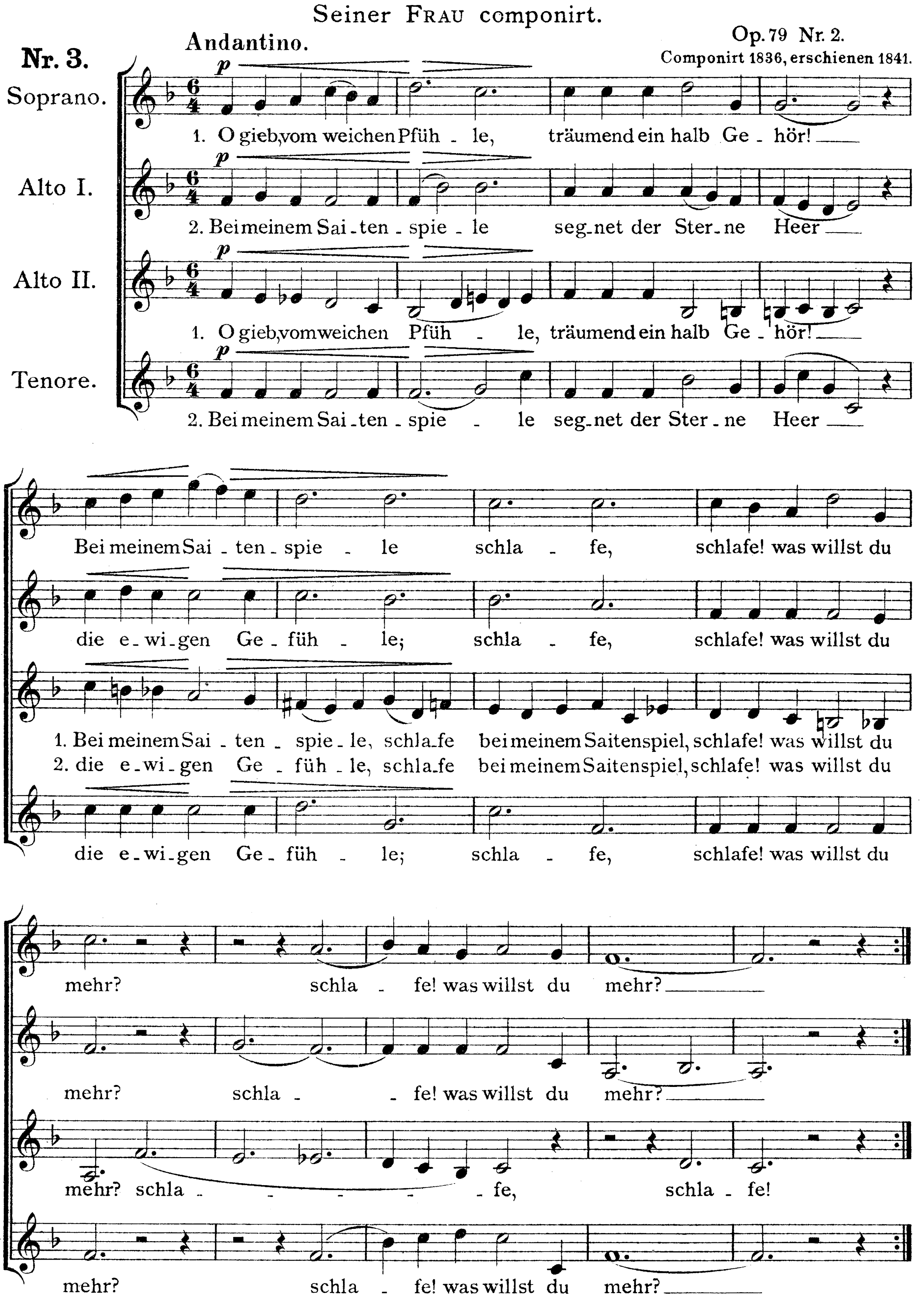
Op. 9 H. I Nr. 3b
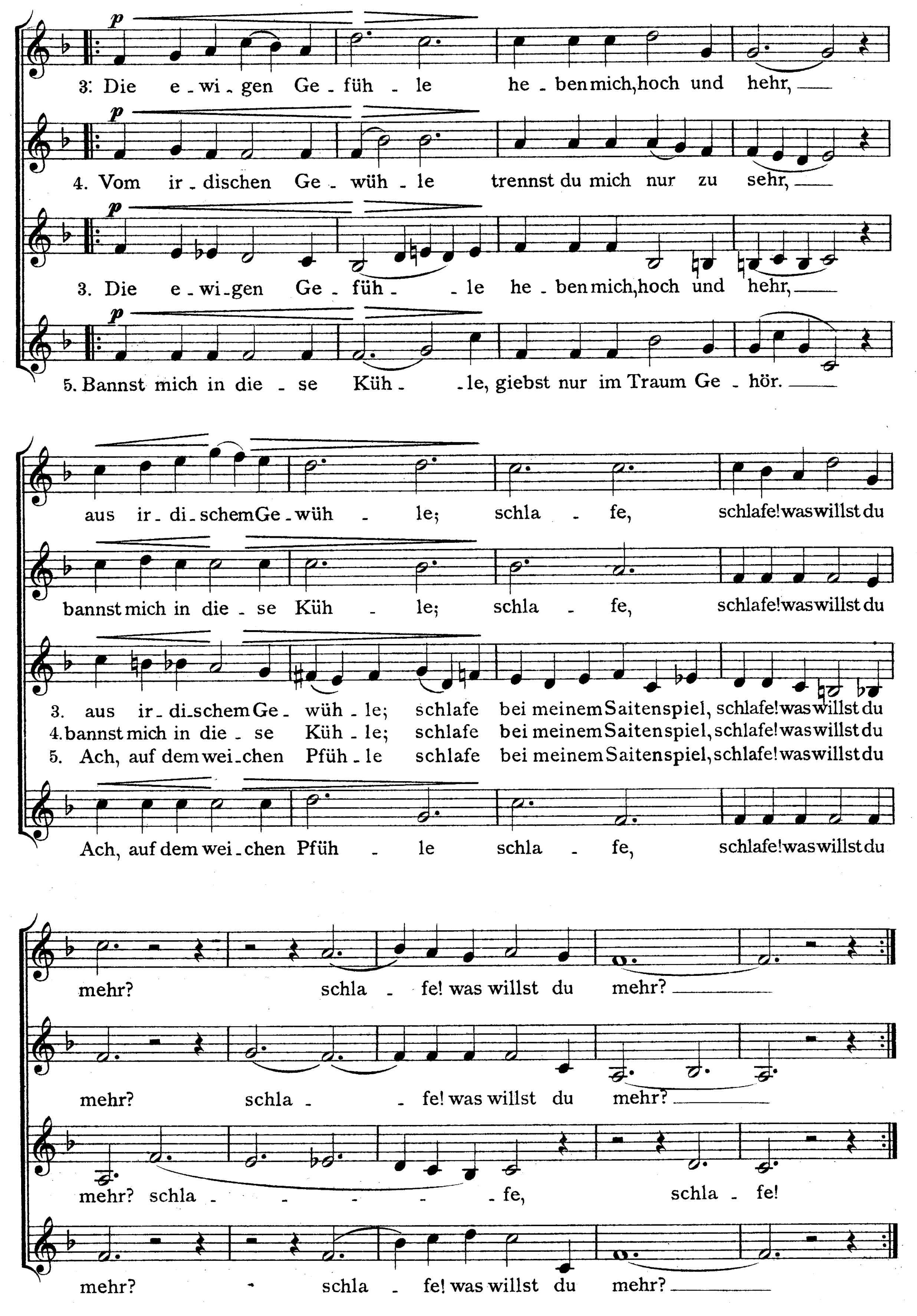
Componirt u. erschienen 1828.



Nachtgesang.

Goethe.




p
3. Die e-wi-gen Ge-füh-le he-ben mich, hoch und hehr,
4. Vom ir-dischen Ge-wüh-le trennst du mich nur zu sehr,
3. Die e-wi-gen Ge-füh-le he-ben mich, hoch und hehr,
5. Bannst mich in die-se Küh-le, giebst nur im Traum Ge-hör.
aus ir-di-schem Ge-wüh-le; schla-fe, schlafe! was willst du
bannst mich in die-se Küh-le; schla-fe, schlafe! was willst du
3. aus ir-di-schem Ge-wüh-le; schlafe bei meinem Saitenspiel, schlafe! was willst du
4. bannst mich in die-se Küh-le; schlafe bei meinem Saitenspiel, schlafe! was willst du
5. Ach, auf dem wei-chen Pfüh-le schlafe bei meinem Saitenspiel, schlafe! was willst du
Ach, auf dem wei-chen Pfüh-le schla-fe, schlafe! was willst du
mehr? schla-fe! was willst du mehr?
mehr? schla-fe! was willst du mehr?
mehr? schla-fe, schla-fe!
mehr? schla-fe! was willst du mehr?

b.) Gesänge der Sehnsucht.
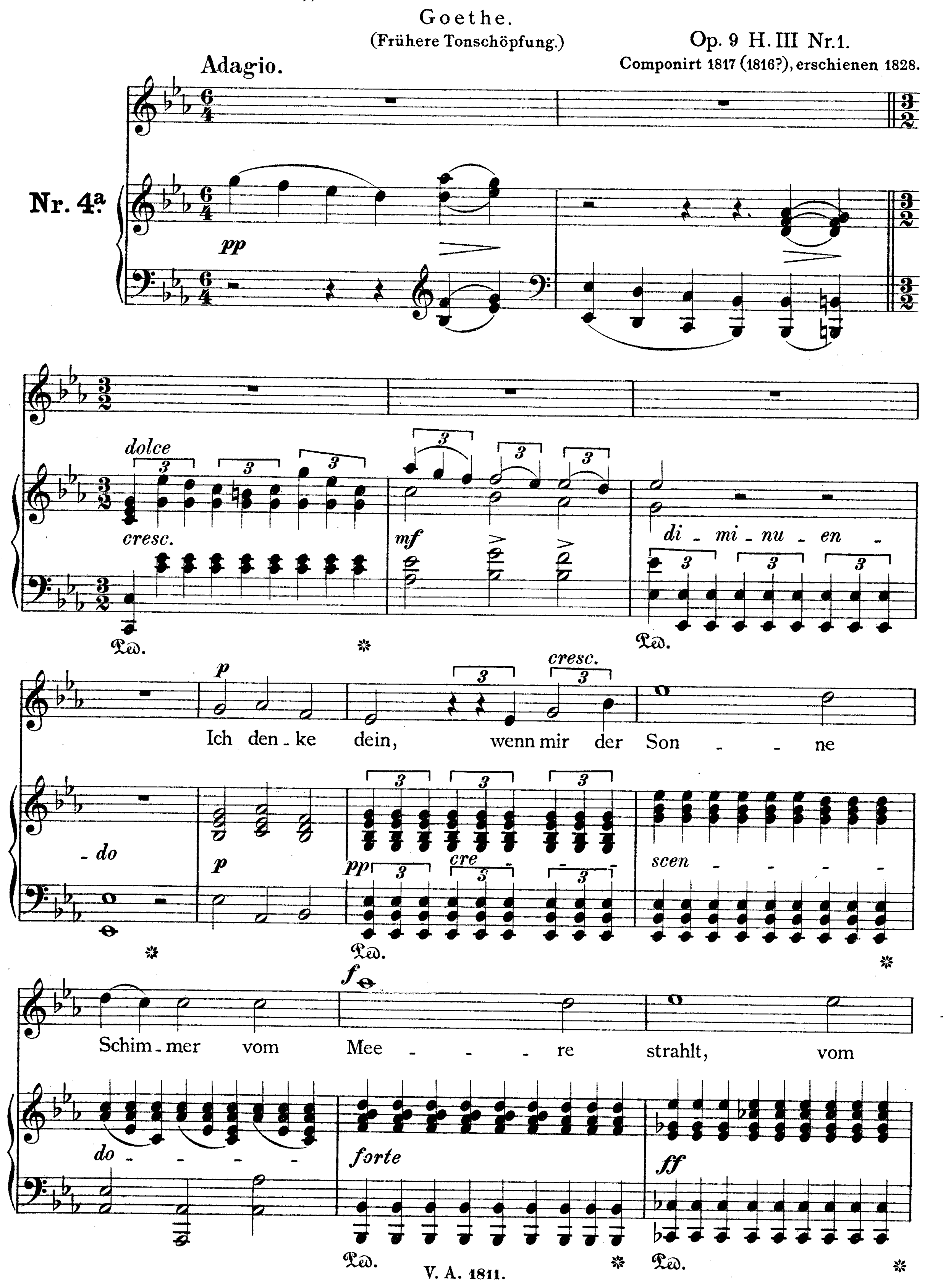
„Ich denke dein."
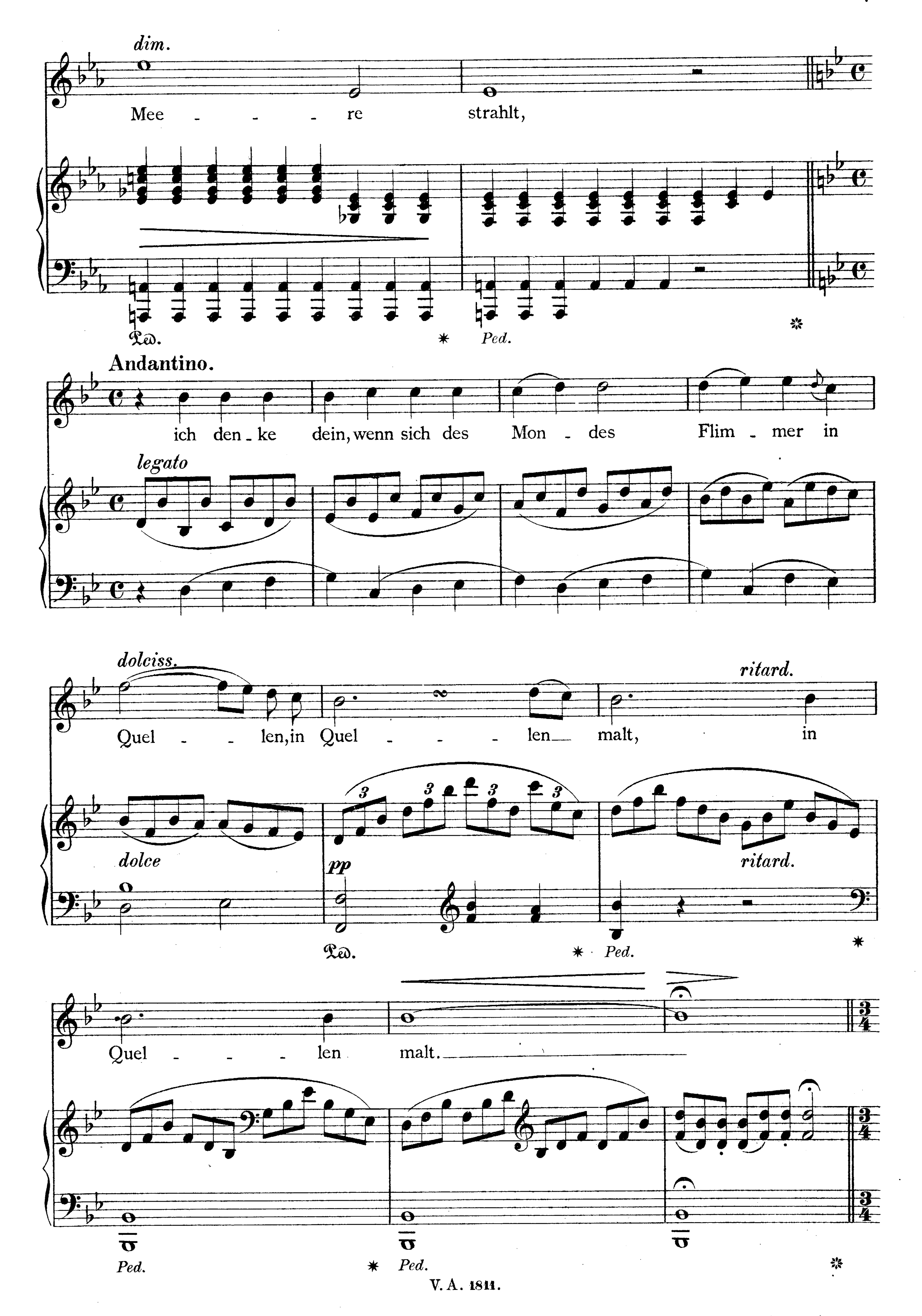
Goethe.
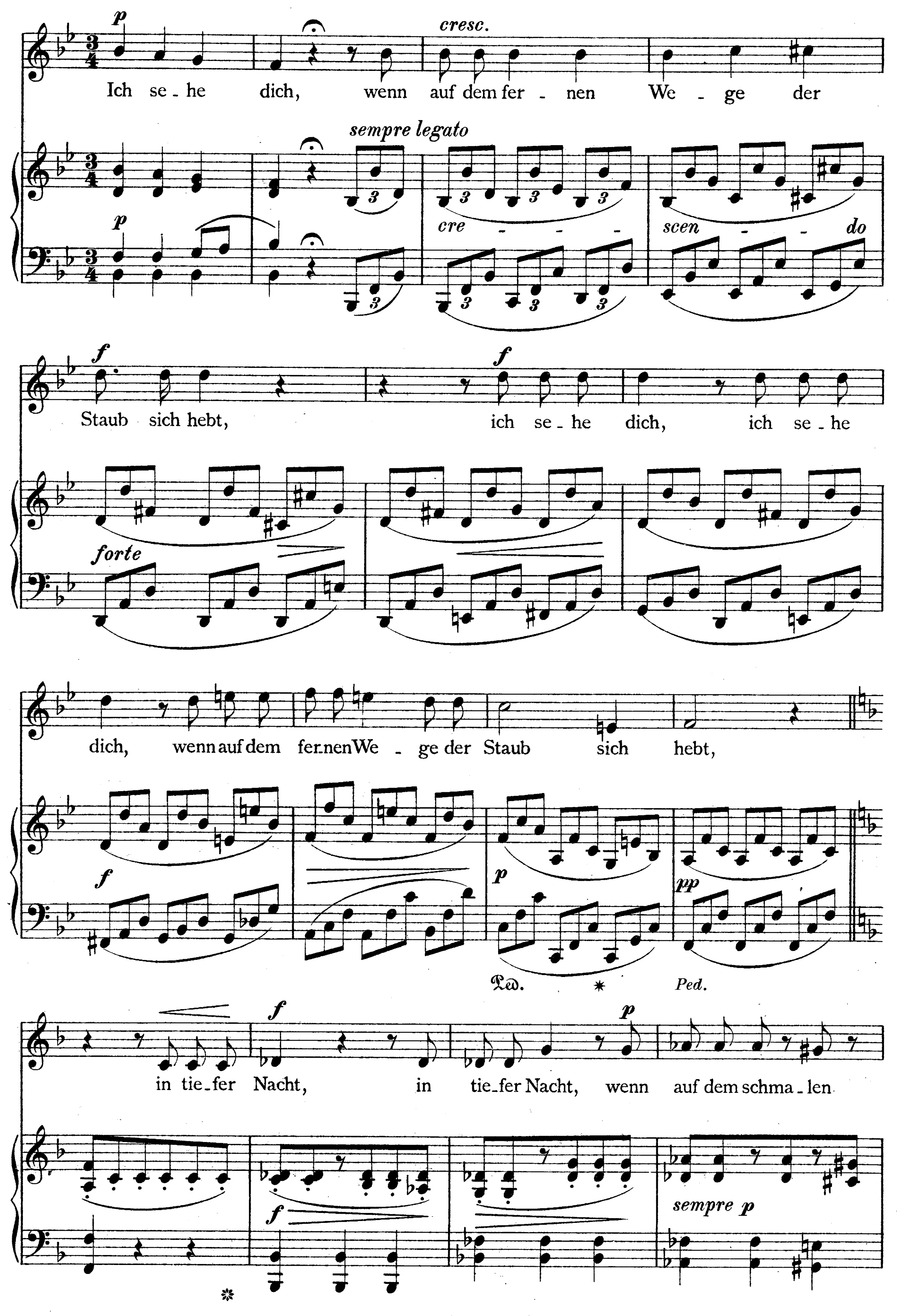
(Frühere Tonschöpfung.)
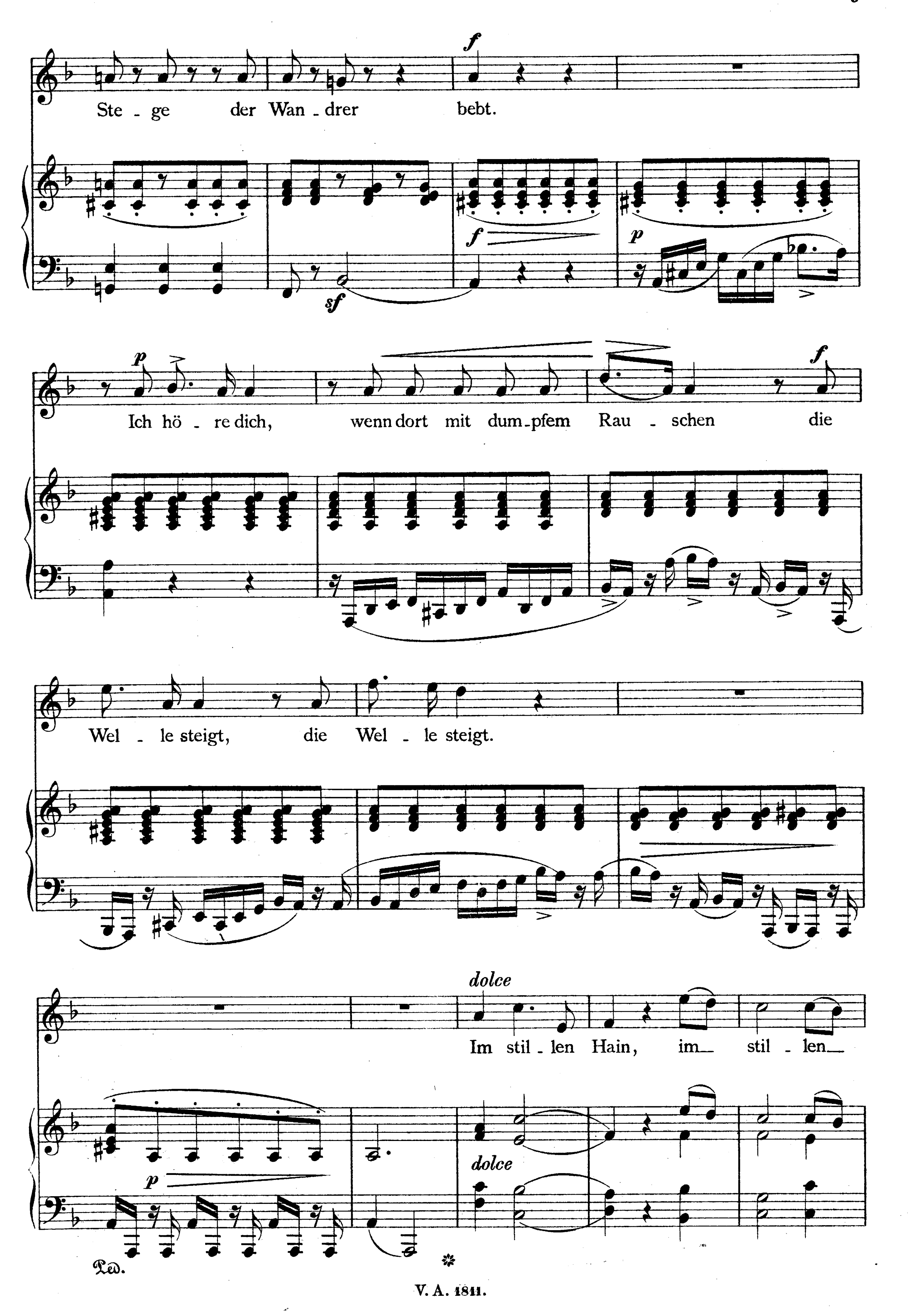
Op. 9 H. III Nr. 1.
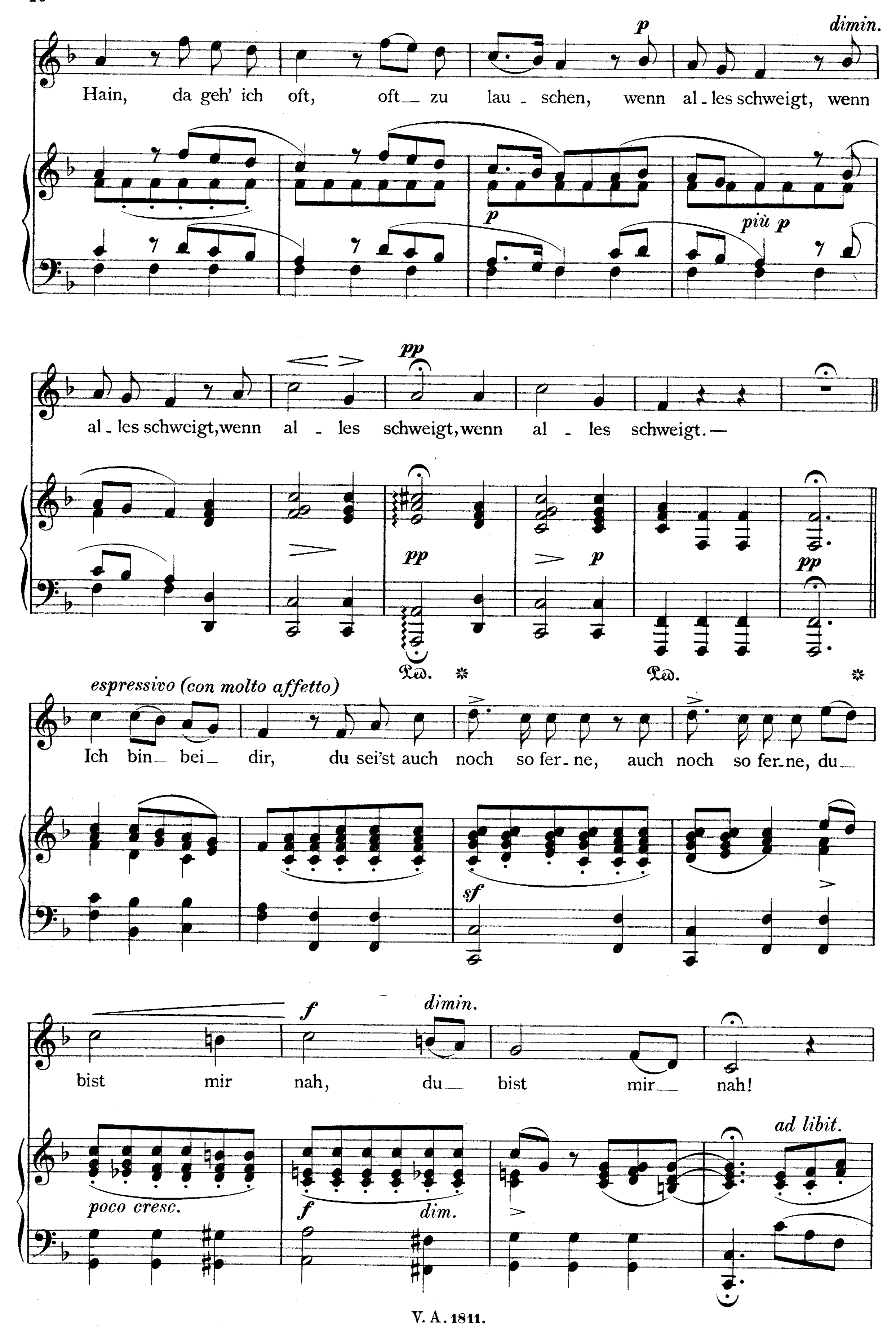
Componirt 1817 (1816?), erschienen 1828.
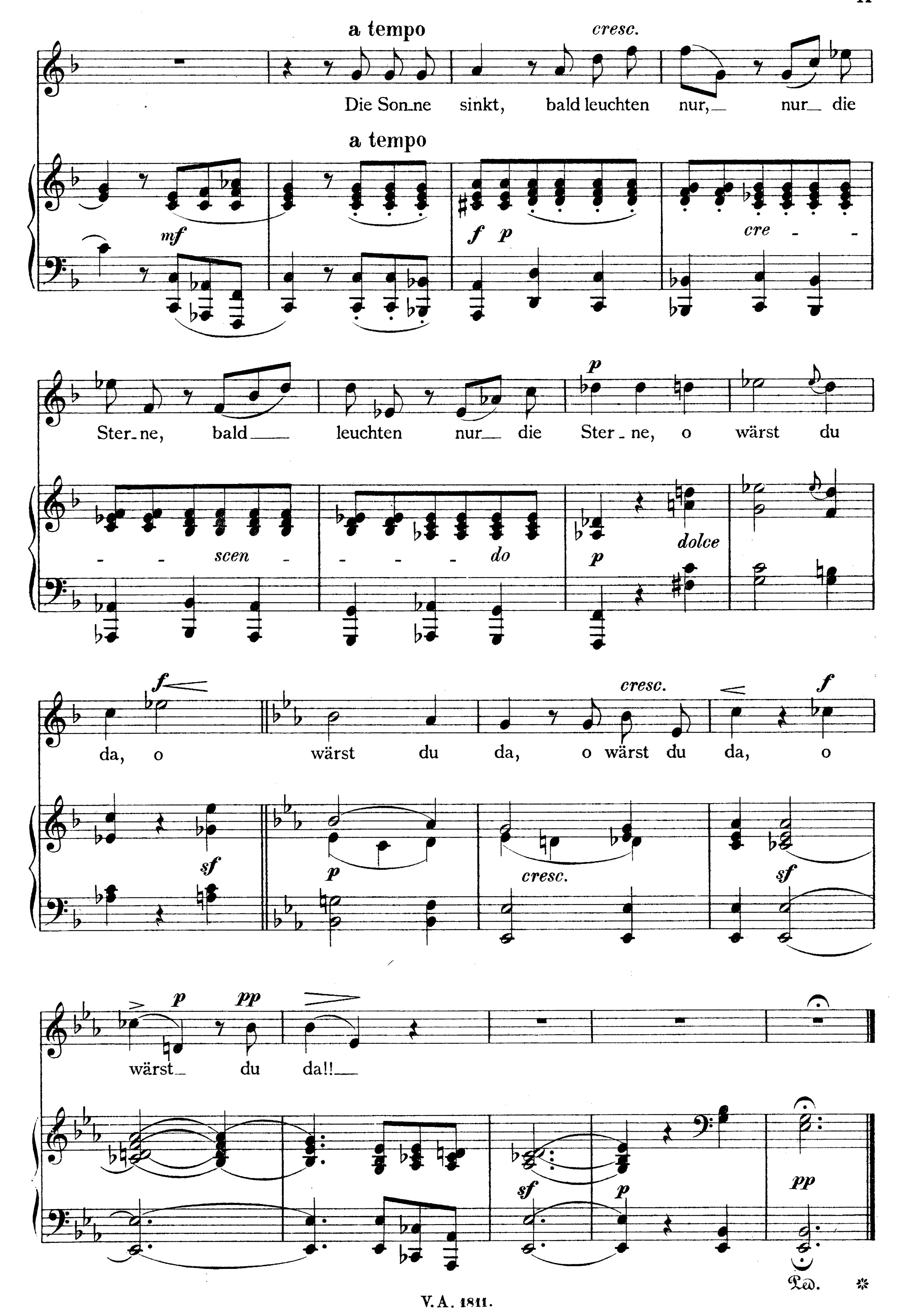



dim.
Mee - - - re strahlt,
Ped.
Ped.
Andantino.
ich den - ke dein, wenn sich des Mon - des Flim - mer in
legato
dolciss.
Quel - - len, in Quel - - - - len malt, in
ritard.
dolce
pp
Ped.
Ped.
ritard.
Quel - - - len malt.
Ped.
Ped.


p
cresc.
Ich se - he dich, wenn auf dem fer - nen We - ge der
sempre legato
cre - - - scen - - do
f
f
Staub sich hebt, ich se - he dich, ich se - he
forte
dich, wenn auf dem fer-nen We - ge der Staub sich hebt,
f
p
pp
Ped.
Ped.
f
p
in tie-fer Nacht, in tie-fer Nacht, wenn auf dem schma - len
f
sempre p


f
Ste - ge der Wan - drer bebt.
f
p
sf
p
p
Ich hö - re dich, wenn dort mit dum - pfem Rau - schen die
f
Wel - le steigt, die Wel - le steigt.
dolce
Im stil - len Hain, im stil - len
dolce
p


p
dimin.
Hain, da geh' ich oft, oft zu lau-schen, wenn al-les schweigt, wenn
p
più p
pp
al-les schweigt, wenn al-les schweigt, wenn al-les schweigt.—
pp
p
pp
espressivo (con molto affetto)
Ich bin bei dir, du sei'st auch noch so fer-ne, auch noch so fer-ne, du
sf
f
dimin.
bist mir nah, du bist mir nah!
ad libit.
poco cresc.
f
dim.
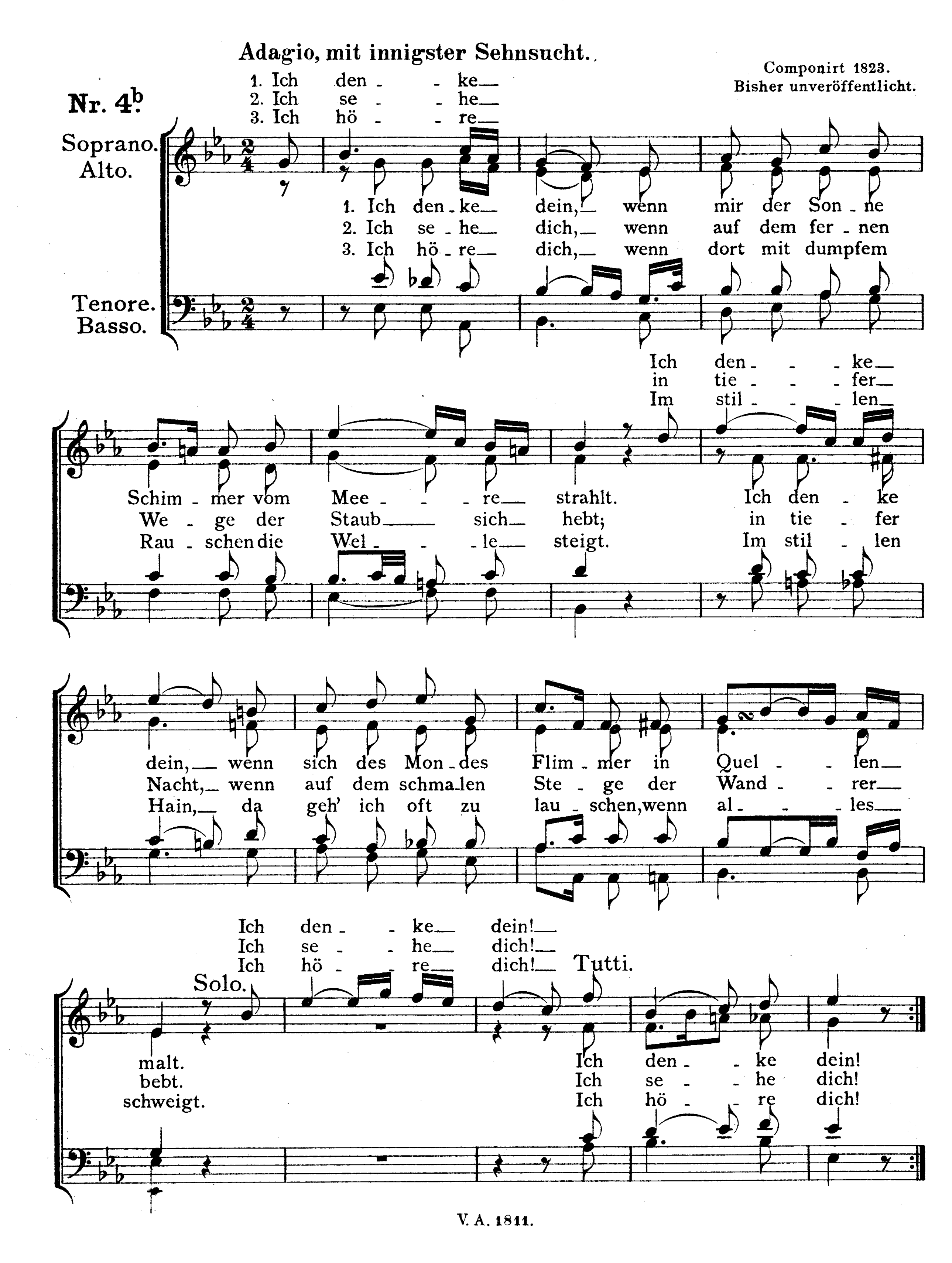

a tempo
cresc.
Die Son_ne sinkt, bald leuchten nur, nur die
a tempo
mf
f p
cre - -
Ster_ne, bald leuchten nur die Ster_ne, o wärst du
p
- - scen - - - - do
p
dolce
f
cresc.
f
da, o wärst du da, o wärst du da, o
sf
p
cresc.
sf
p pp
wärst du da!!
sf
p
pp
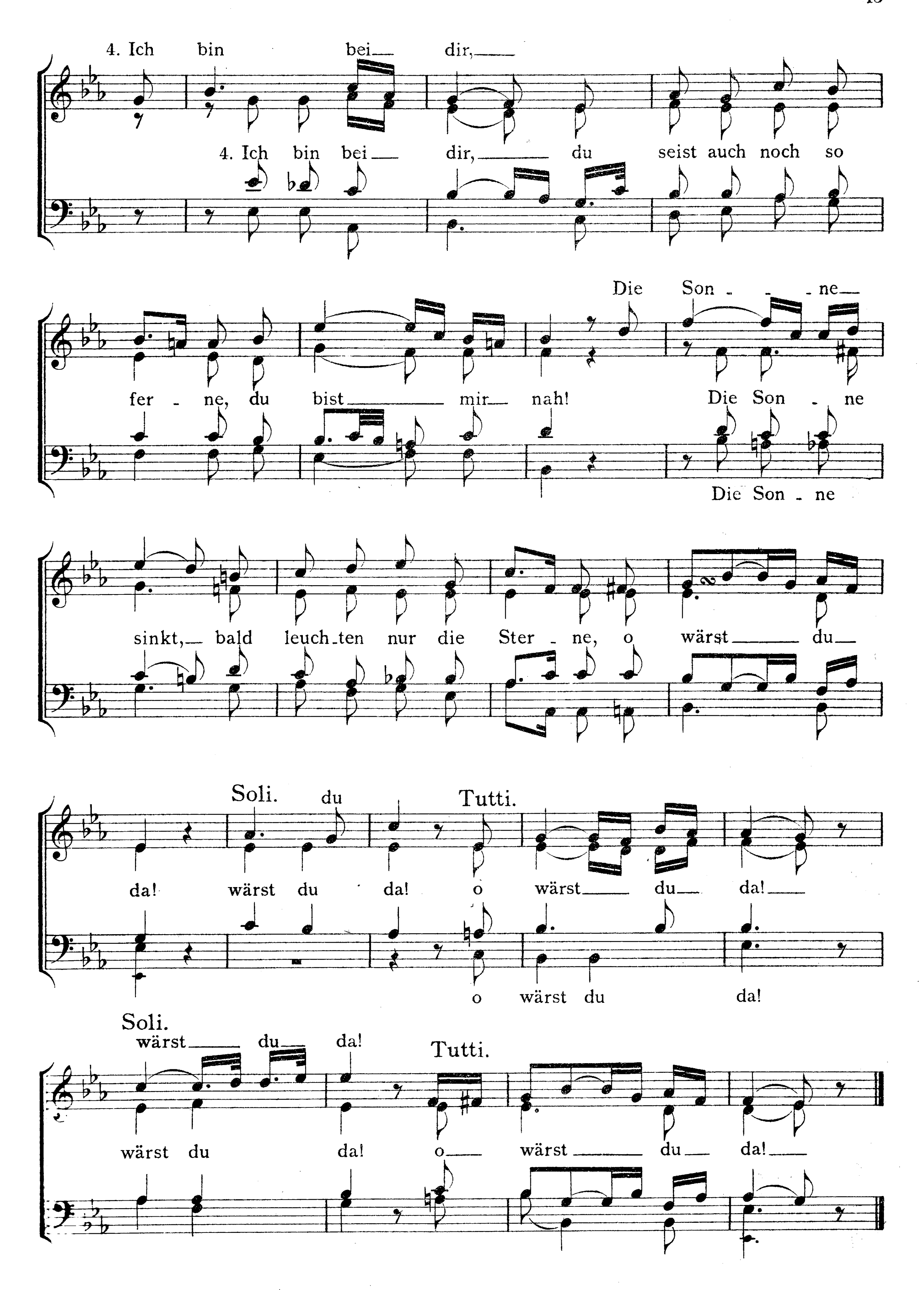
„Ich denke dein.“

Goethe.

Den Manen seiner unvergesslichen Gattin von dem Componisten.

(Spätere Tonschöpfung.)




4. Ich bin bei dir,
4. Ich bin bei dir, du seist auch noch so
Die Son - ne
fer - ne, du bist mir nah! Die Son - ne
Die Son - ne
sinkt, bald leuch-ten nur die Ster - ne, o wärst du
Soli. du Tutti.
da! wärst du da! o wärst du da!
o wärst du da!
Soli.
wärst du da!
Tutti.
wärst du da! o wärst du da!
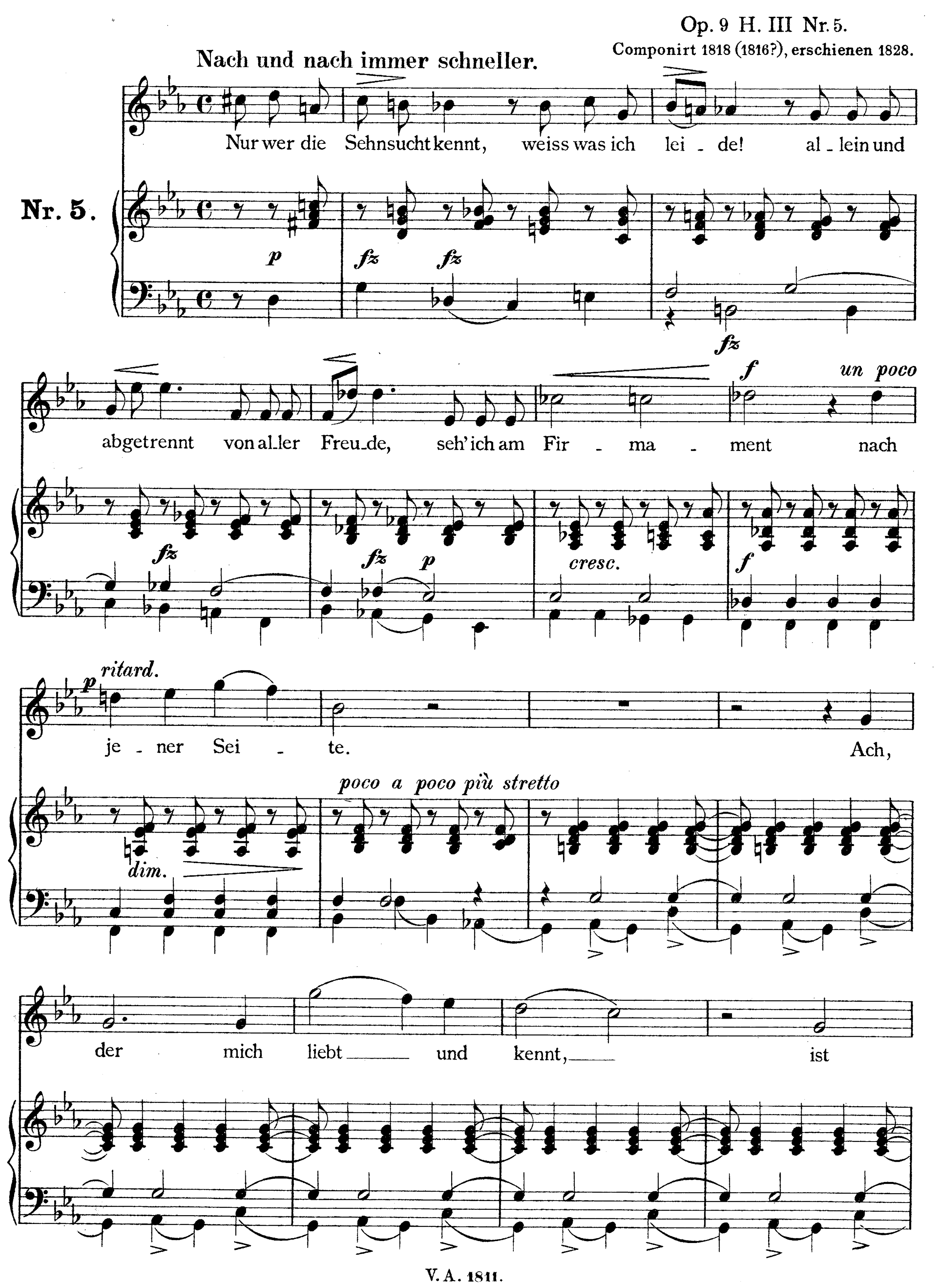
Sehnsucht.
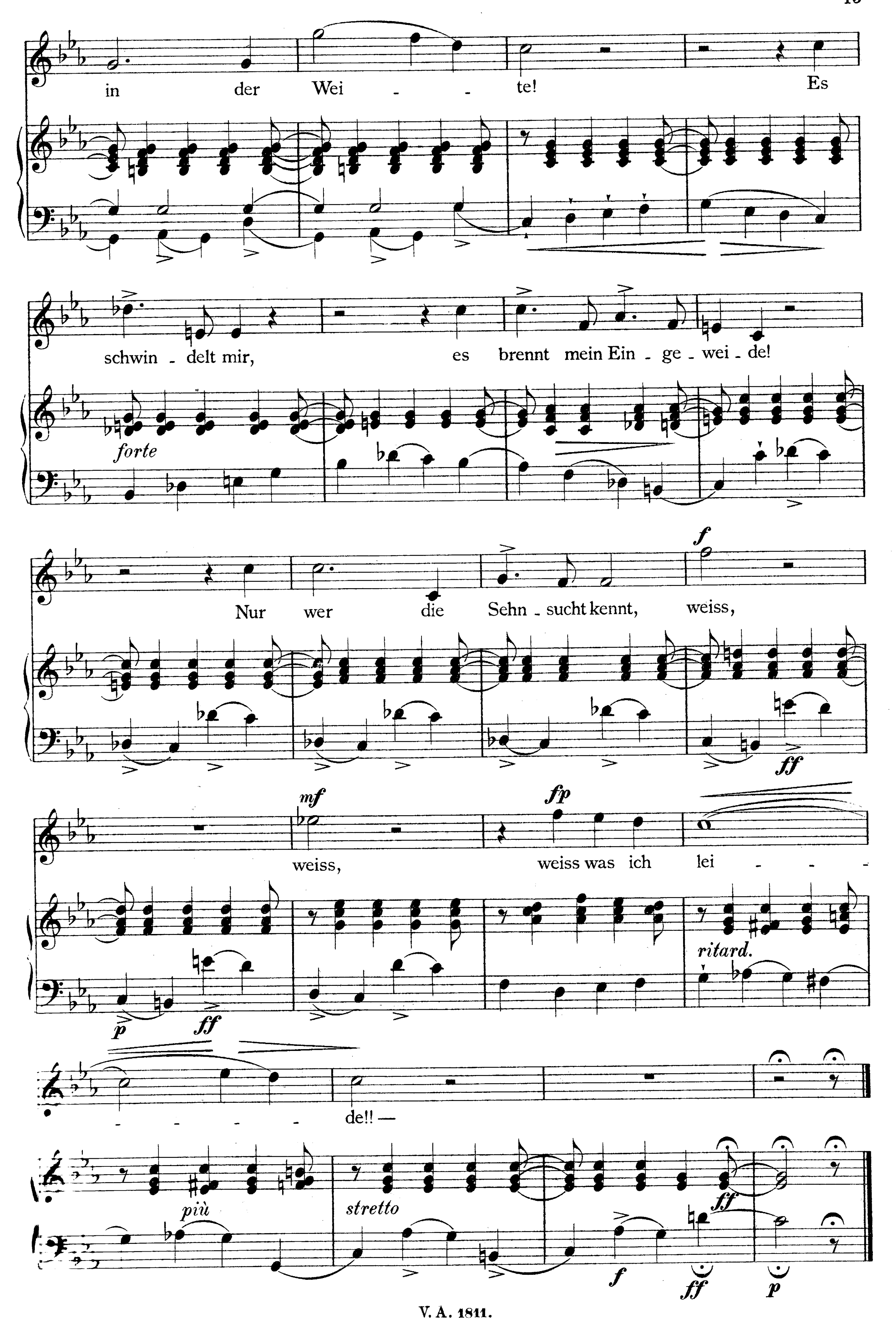
Goethe.

Op. 9 H. III Nr. 5.

Componirt 1818 (1816?), erschienen 1828.

Nr. 5.




in der Wei - - te!
Es
schwin - delt mir,
es brennt mein Ein - ge - wei - de!
forte
Nur wer die Sehn - sucht kennt, weiss,
f
ff
weiss,
weiss, weiss was ich lei - - -
mf
fp
p
ff
ritard.
- - - - - de!! —
più
stretto
ff
f
ff
p
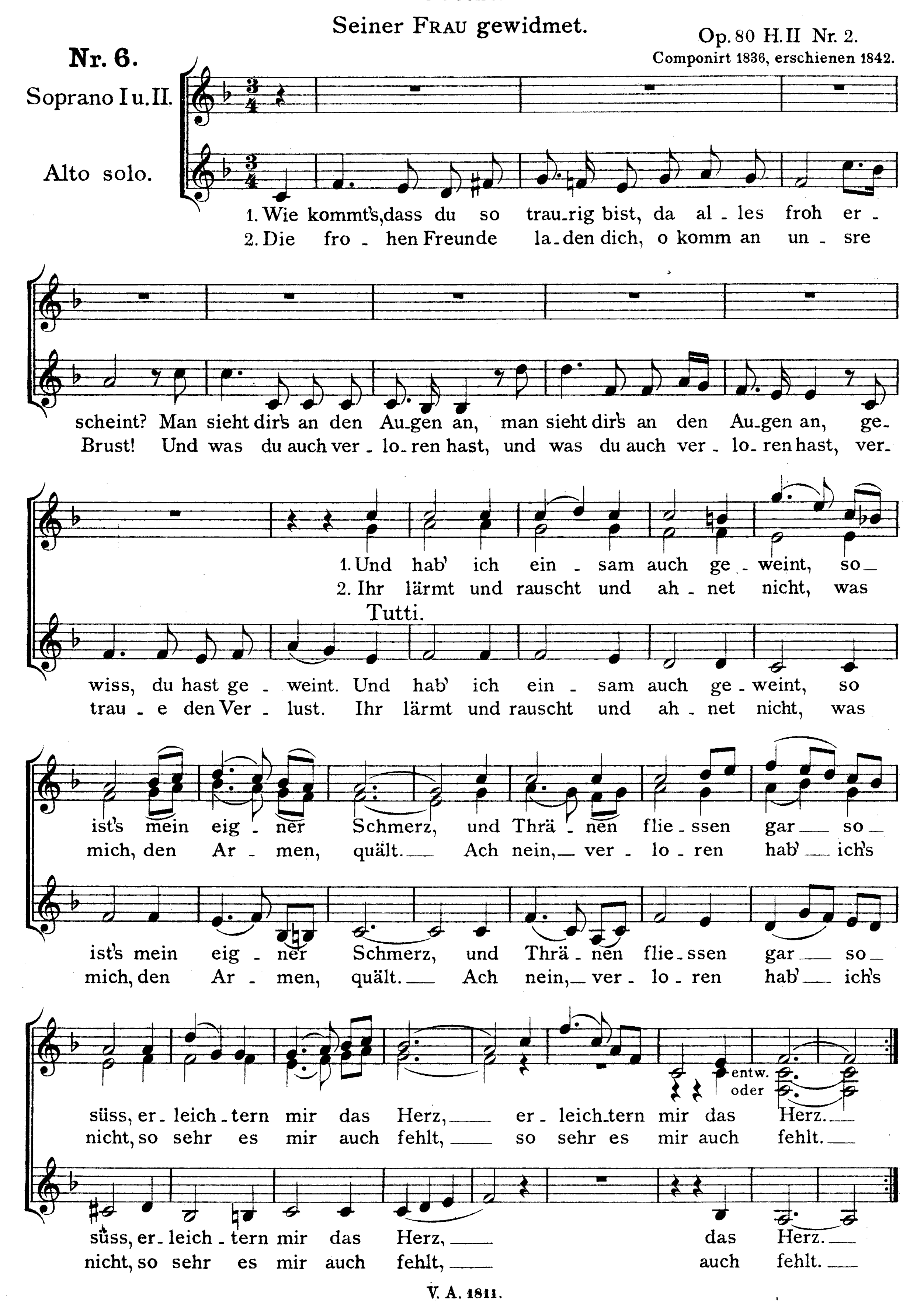
Trost in Thränen.
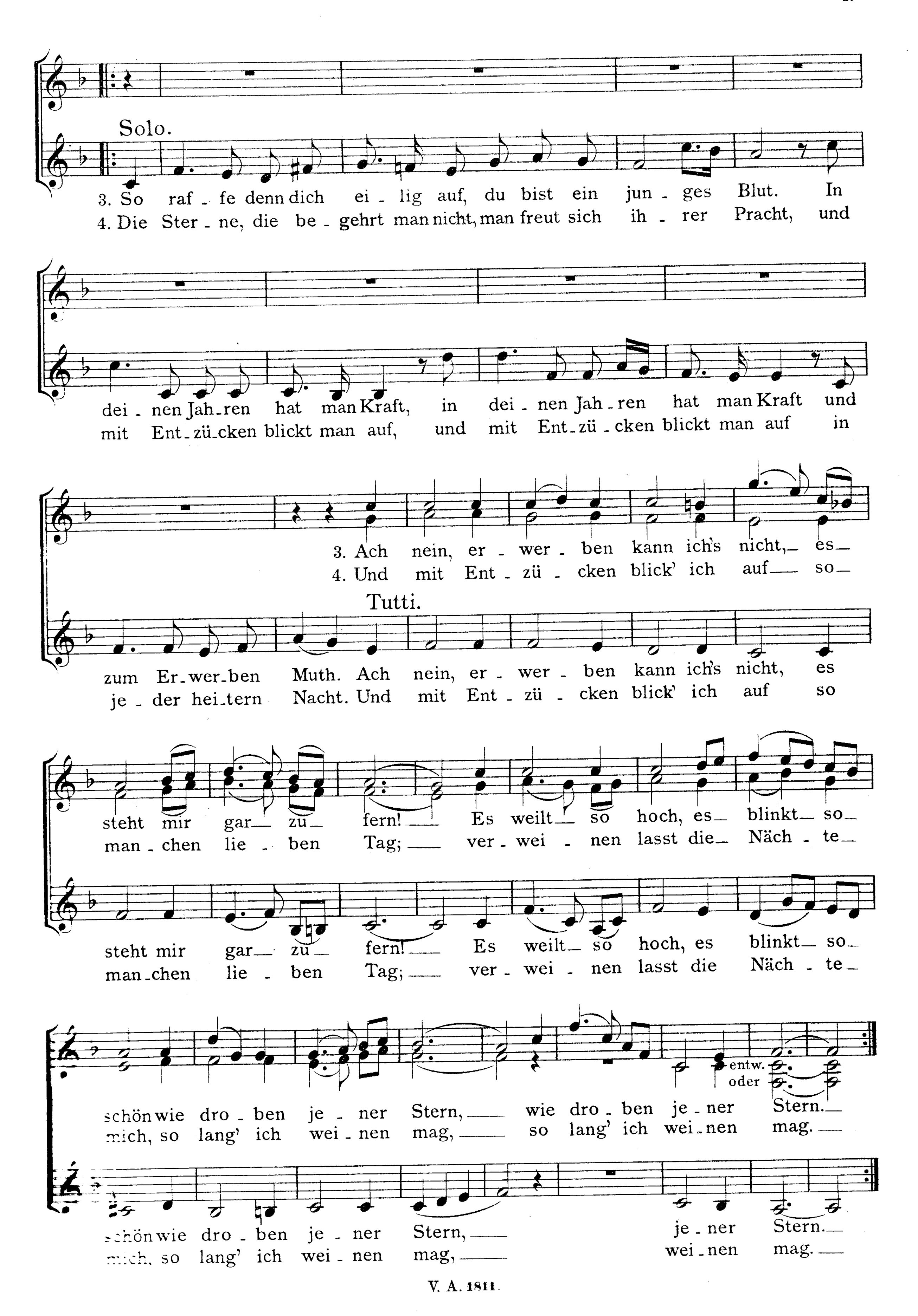
Goethe.

Seiner Frau gewidmet.

Op. 80 H. II Nr. 2.
Componirt 1836, erschienen 1842.

Nr. 6.




Solo.
3. So raf - fe denn dich ei - lig auf, du bist ein jun - ges Blut. In
4. Die Ster - ne, die be - gehrt man nicht, man freut sich ih - rer Pracht, und
dei - nen Jah-ren hat man Kraft, in dei - nen Jah - ren hat man Kraft und
mit Ent-zü-cken blickt man auf, und mit Ent-zü - cken blickt man auf in
3. Ach nein, er - wer - ben kann ich's nicht, es
4. Und mit Ent - zü - cken blick' ich auf so
Tutti.
zum Er-wer-ben Muth. Ach nein, er - wer - ben kann ich's nicht, es
je - der hei-tern Nacht. Und mit Ent - zü - cken blick' ich auf so
steht mir gar zu fern! Es weilt so hoch, es blinkt so
man - chen lie - ben Tag; ver - wei - nen lasst die Näch - te
steht mir gar zu fern! Es weilt so hoch, es blinkt so
man-chen lie - ben Tag; ver - wei - nen lasst die Näch - te
schön wie dro - ben je - ner Stern, wie dro - ben je - ner Stern.
mich, so lang' ich wei - nen mag, so lang' ich wei - nen mag.
entw.
oder
schön wie dro - ben je - ner Stern, je - ner Stern.
mich, so lang' ich wei - nen mag, wei - nen mag.

c.) Gesänge der Natur.

Frühzeitiger Frühling.

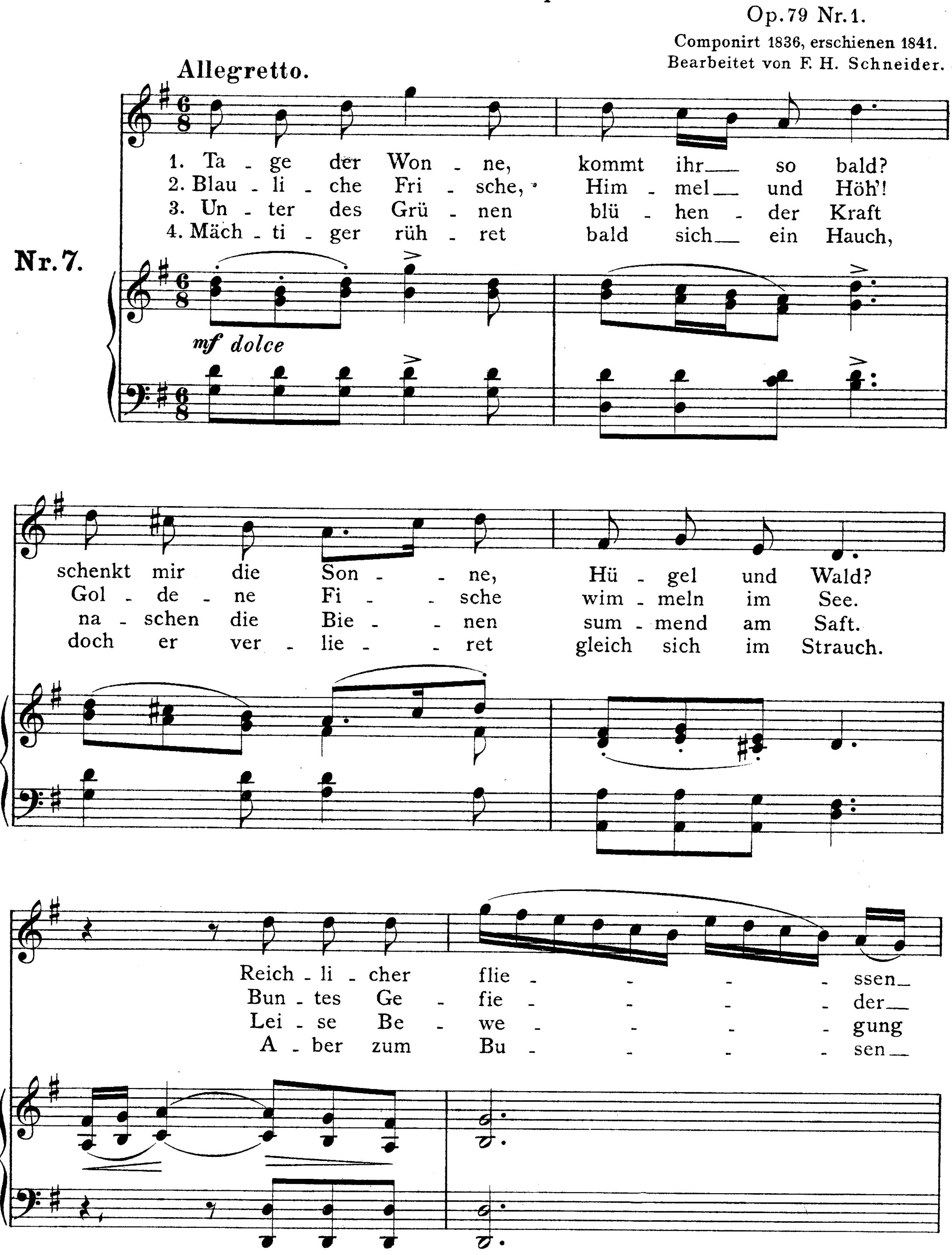
Goethe.
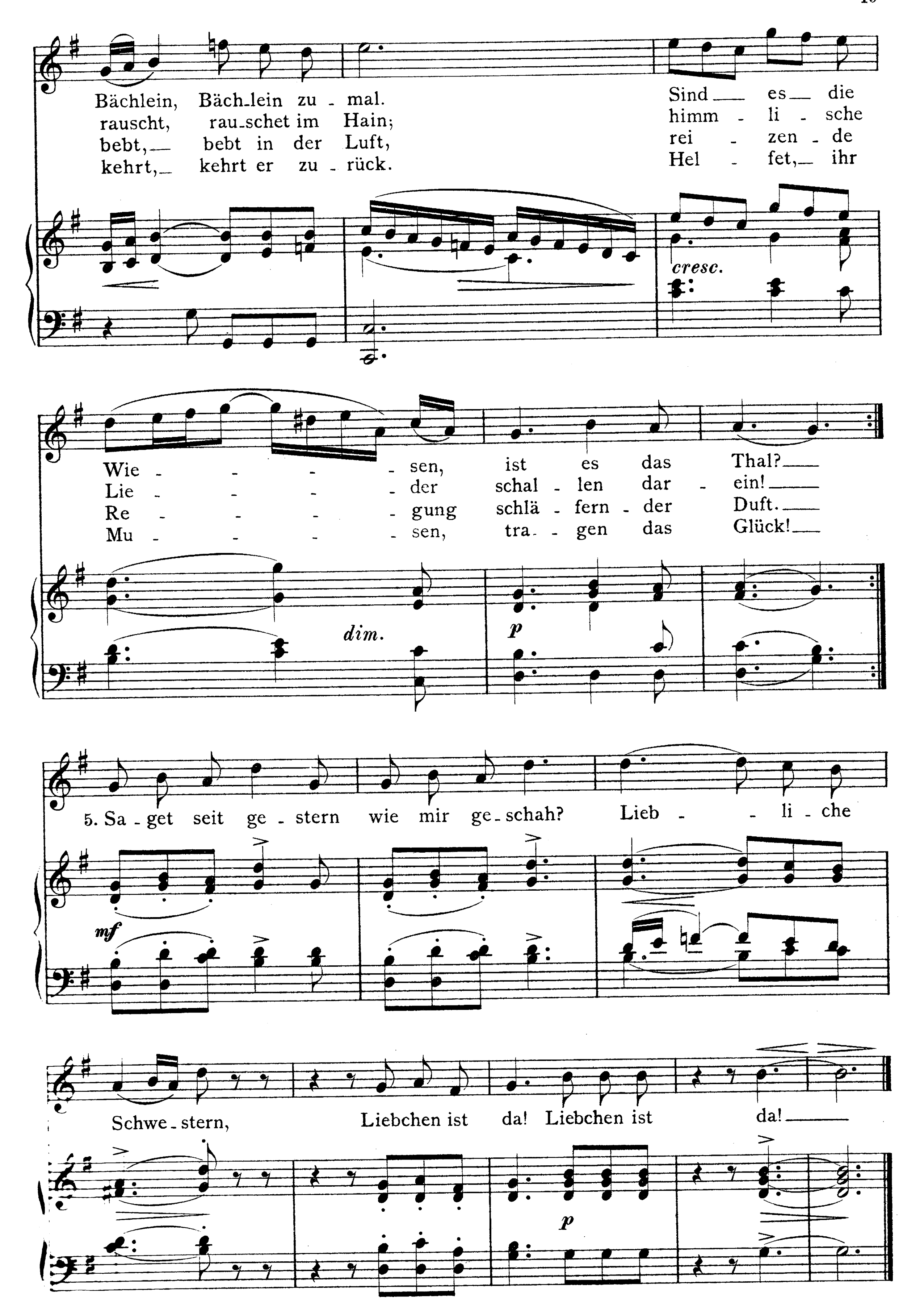
Seiner Frau componirt.

Op. 79 Nr. 1.

Componirt 1836, erschienen 1841.
Bearbeitet von F. H. Schneider.

Nr. 7.
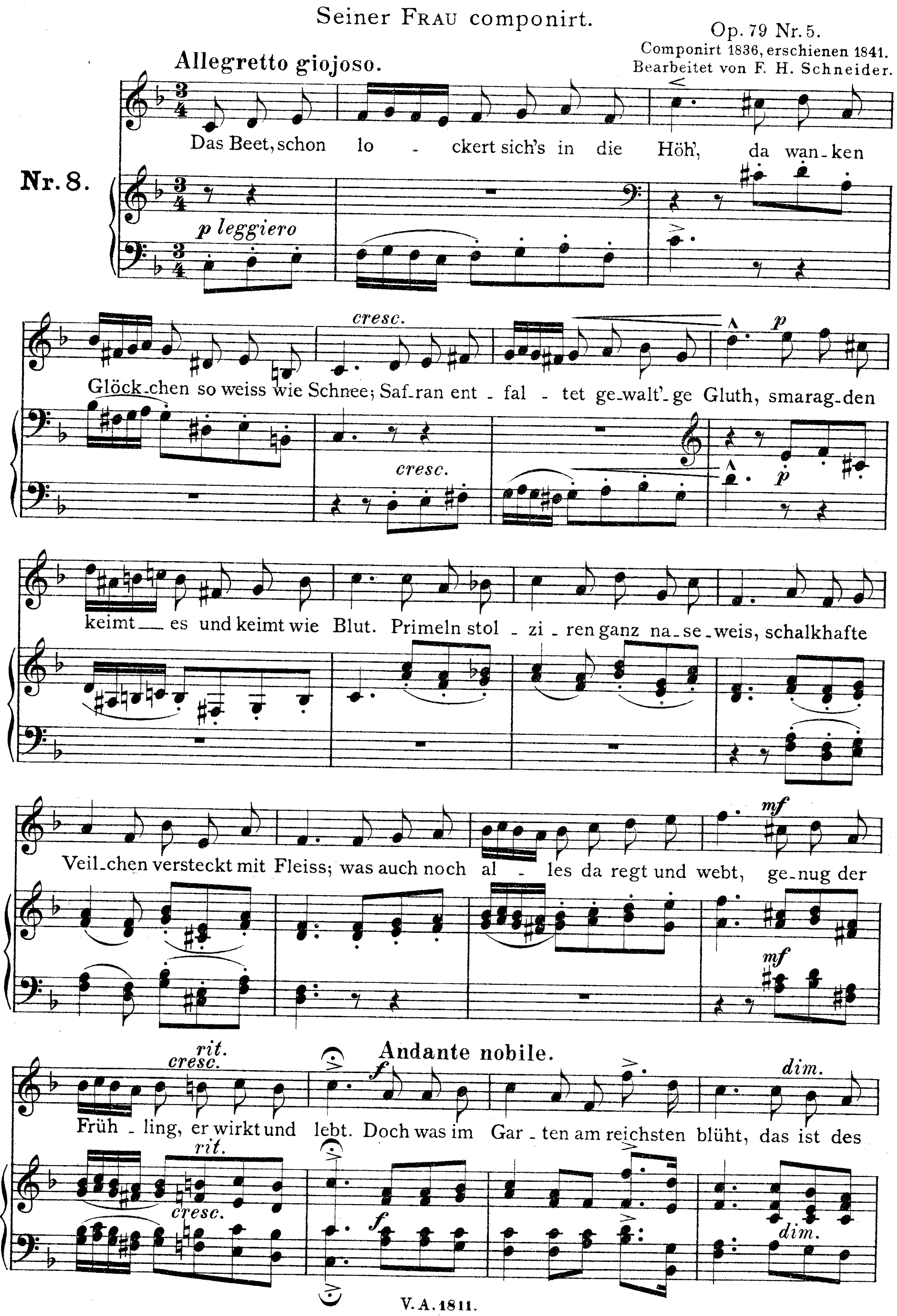




Bächlein, Bäch-lein zu - mal. Sind es die Wie - - - sen, ist es das Thal?
rauscht, rau-schet im Hain; himm - li - sche Lie - - - der schal - len dar - ein!
bebt, bebt in der Luft, rei - zen - de Re - - - - gung schlä - fern - der Duft.
kehrt, kehrt er zu - rück. Hel - fet, ihr Mu - - - - sen, tra - gen das Glück!
cresc.
dim.
p
5. Sa - get seit ge - stern wie mir ge-schah? Lieb - - li - che Schwe - stern, Liebchen ist da! Liebchen ist da!
mf
p
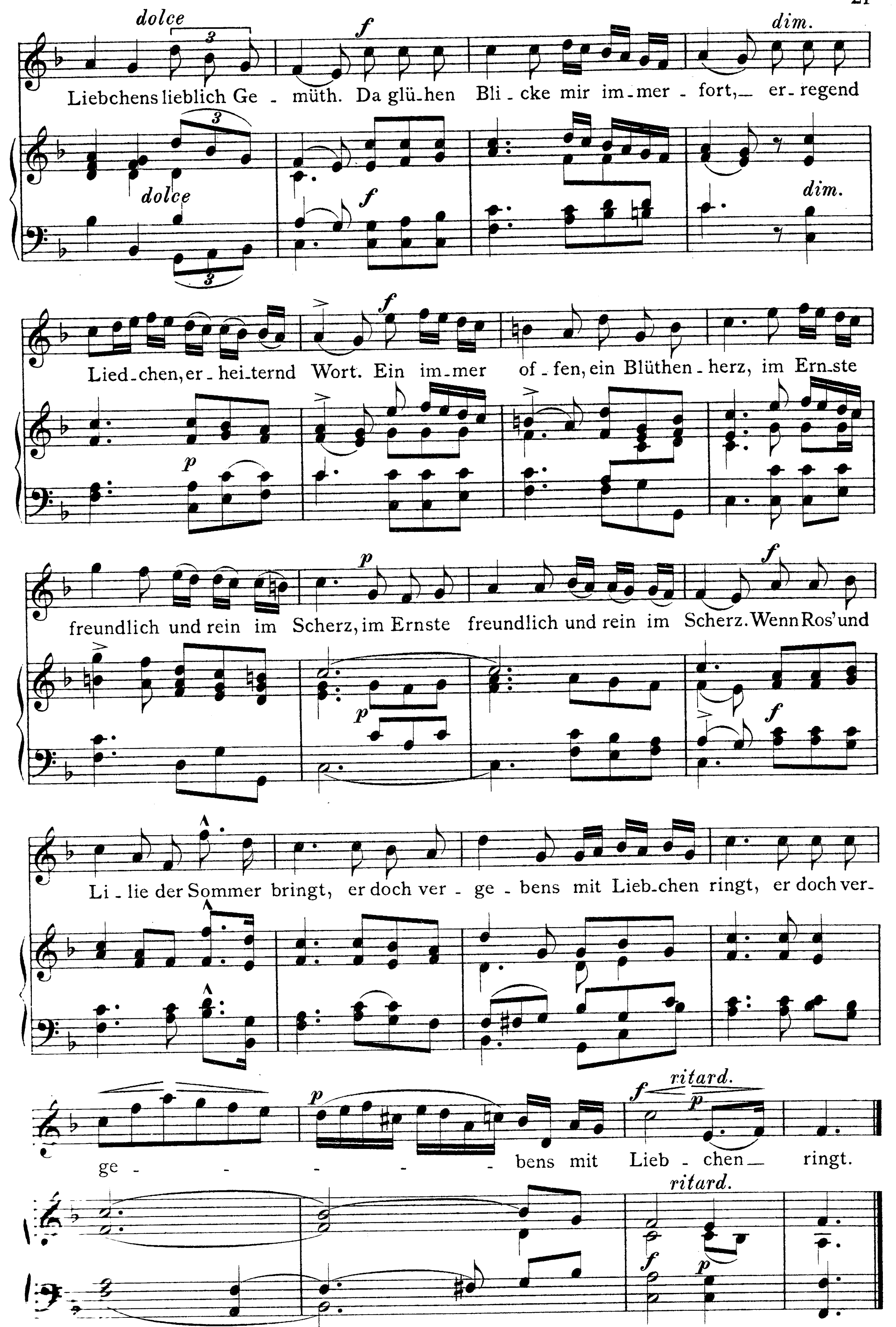
Frühling über's Jahr.

Goethe.

Seiner FRAU componirt.

Op. 79 Nr. 5.
Componirt 1836, erschienen 1841.
Bearbeitet von F. H. Schneider.




dolce
f
dim.
Liebchens lieblich Ge - müth. Da glü_hen Bli - cke mir im_mer - fort,_ er_regend
dolce
f
dim.
Lied_chen, er_hei_ternd Wort. Ein im_mer of - fen, ein Blüthen - herz, im Ern_ste
p
f
p
freundlich und rein im Scherz, im Ernste freundlich und rein im Scherz. Wenn Ros'und
p
f
Li_lie der Sommer bringt, er doch ver - ge - bens mit Lieb_chen ringt, er doch ver-
p
f
ritard.
p
ge - - - - bens mit Lieb chen_ ringt.
ritard.
f
p
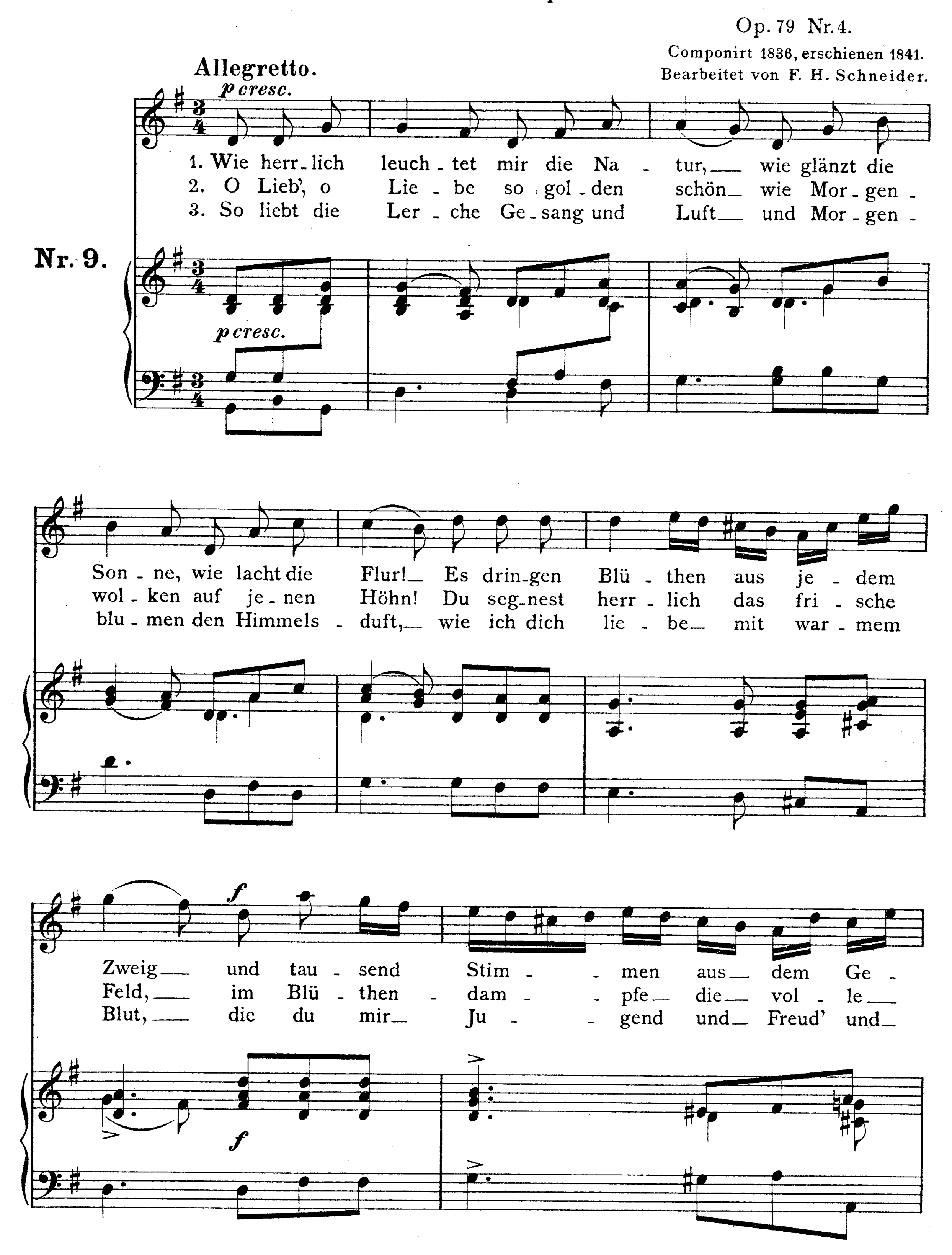
Mailied.

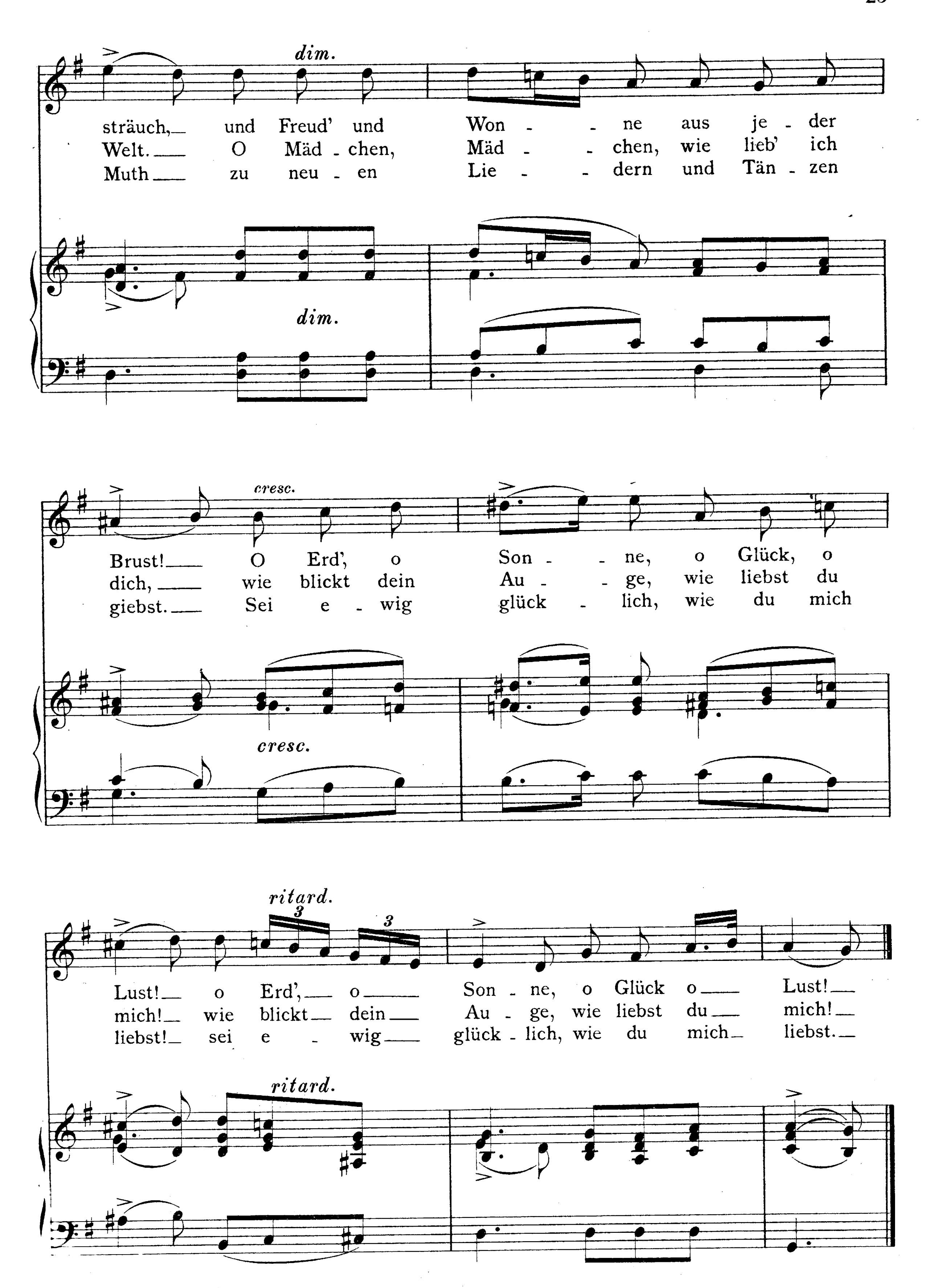
Goethe.

Seiner Frau componirt.

Op. 79 Nr. 4.

Componirt 1836, erschienen 1841.
Bearbeitet von F. H. Schneider.




dim.
sträuch, und Freud' und Won - ne aus je - der
Welt. O Mäd - chen, Mäd - chen, wie lieb' ich
Muth zu neu - en Lie - dern und Tän - zen
dim.
cresc.
Brust! O Erd', o Son - ne, o Glück, o
dich, wie blickt dein Au - ge, wie liebst du
giebst. Sei e - wig glück - lich, wie du mich
cresc.
ritard.
Lust! o Erd', o Son - ne, o Glück o Lust!
mich! wie blickt dein Au - ge, wie liebst du mich!
liebst! sei e - wig glück - lich, wie du mich liebst.
ritard.
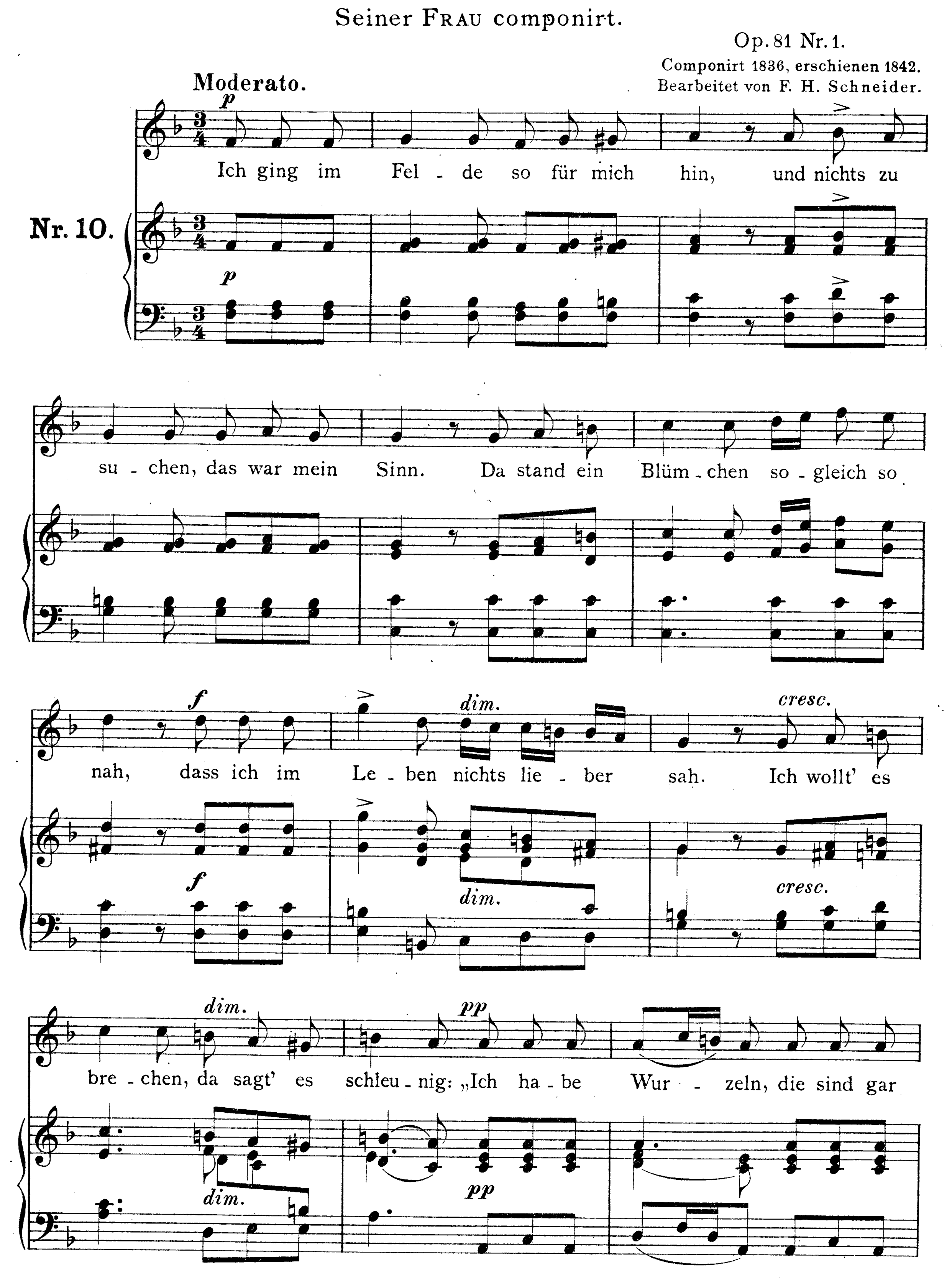
Im Vorübergehen.
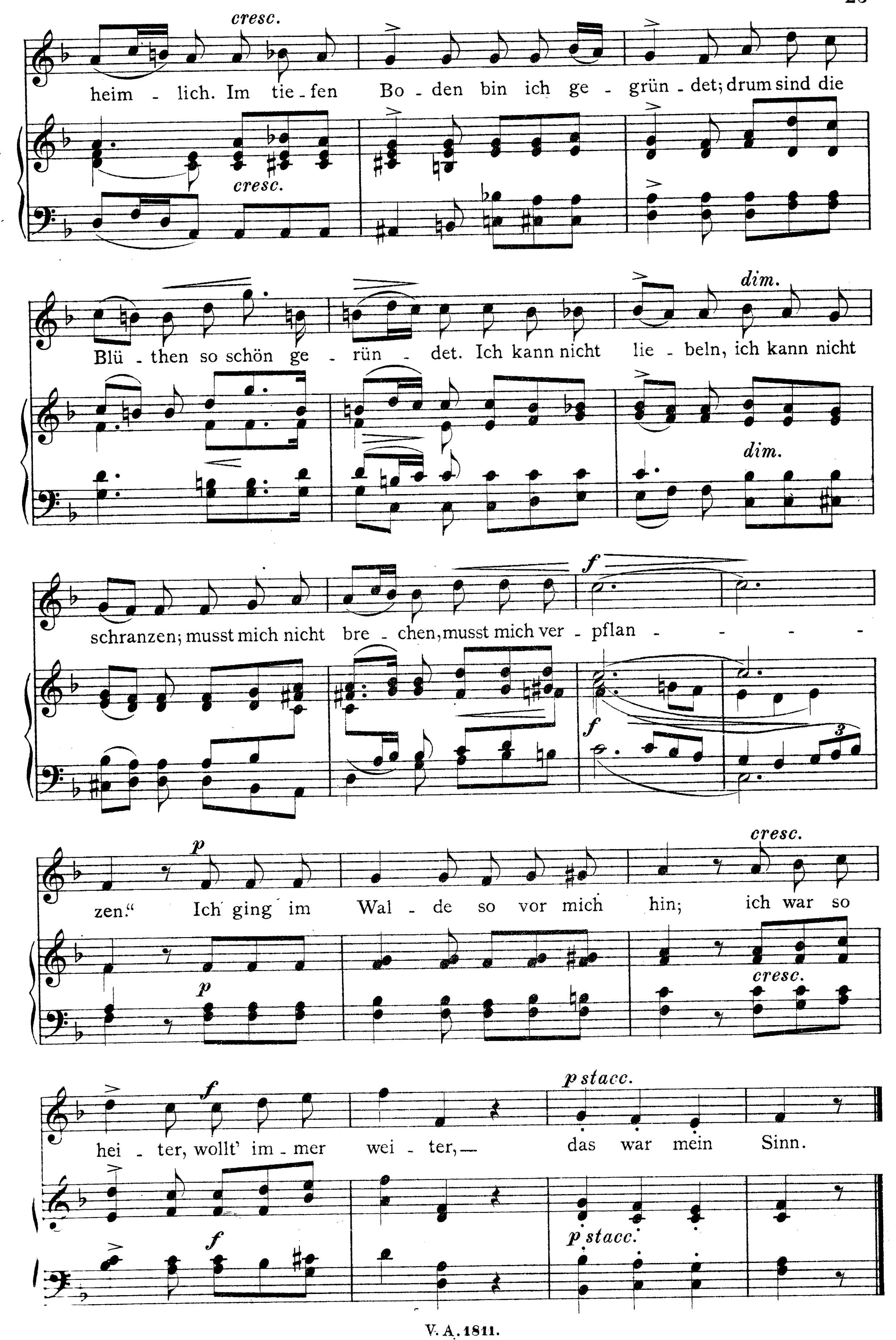
Goethe.

Seiner FRAU componirt.

Op. 81 Nr. 1.

Componirt 1836, erschienen 1842.
Bearbeitet von F. H. Schneider.
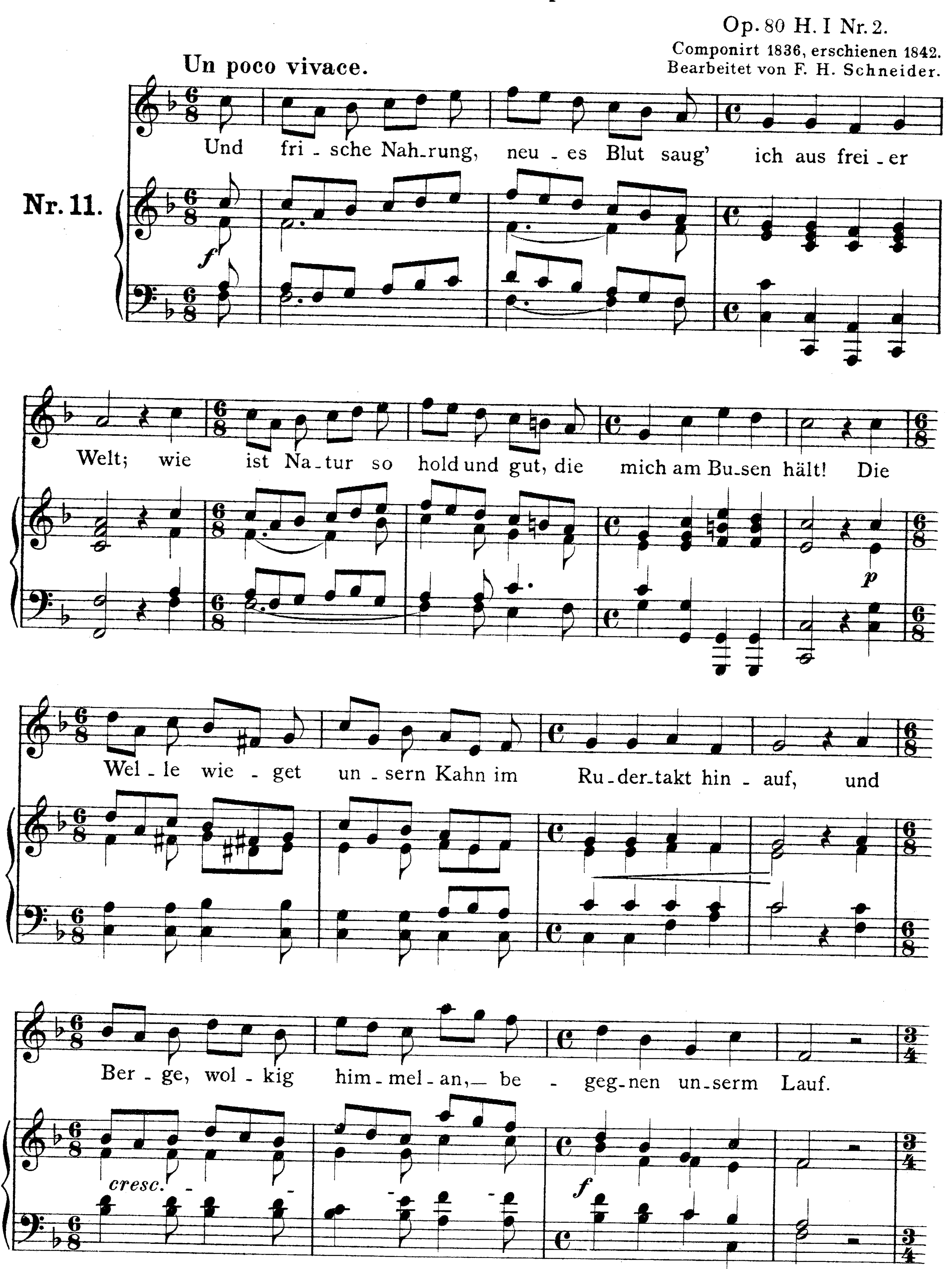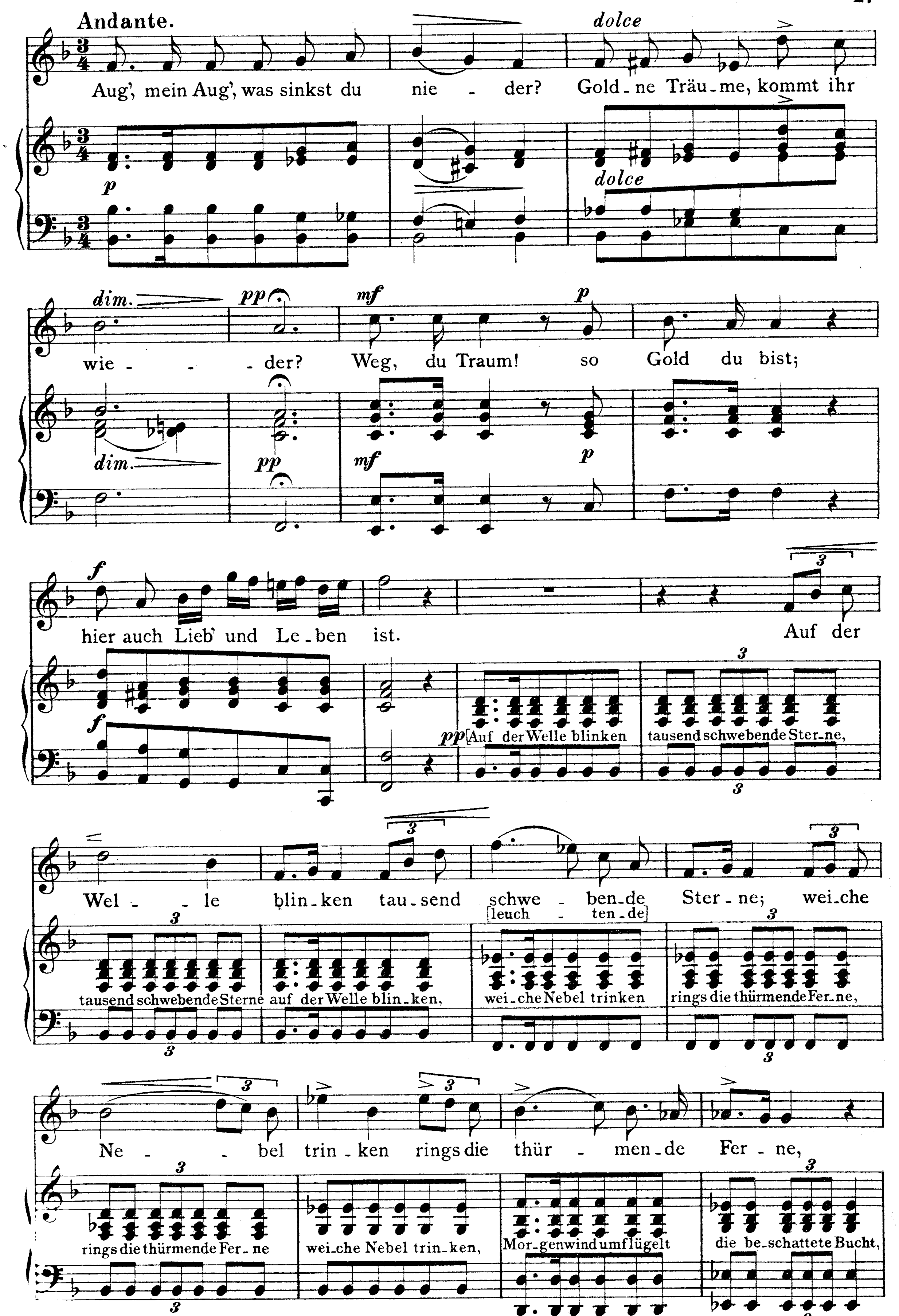



cresc.
heim - lich. Im tie - fen Bo - den bin ich ge - grün - det; drum sind die
cresc.
Blü - then so schön ge - grün - det. Ich kann nicht lie - beln, ich kann nicht
dim.
dim.
schranzen; musst mich nicht bre - chen, musst mich ver - pflan - - - - -
f
f
zen." Ich ging im Wal - de so vor mich hin; ich war so
p
p
cresc.
cresc.
hei - ter, wollt' im - mer wei - ter, — das war mein Sinn.
f
f
p stacc.
p stacc.
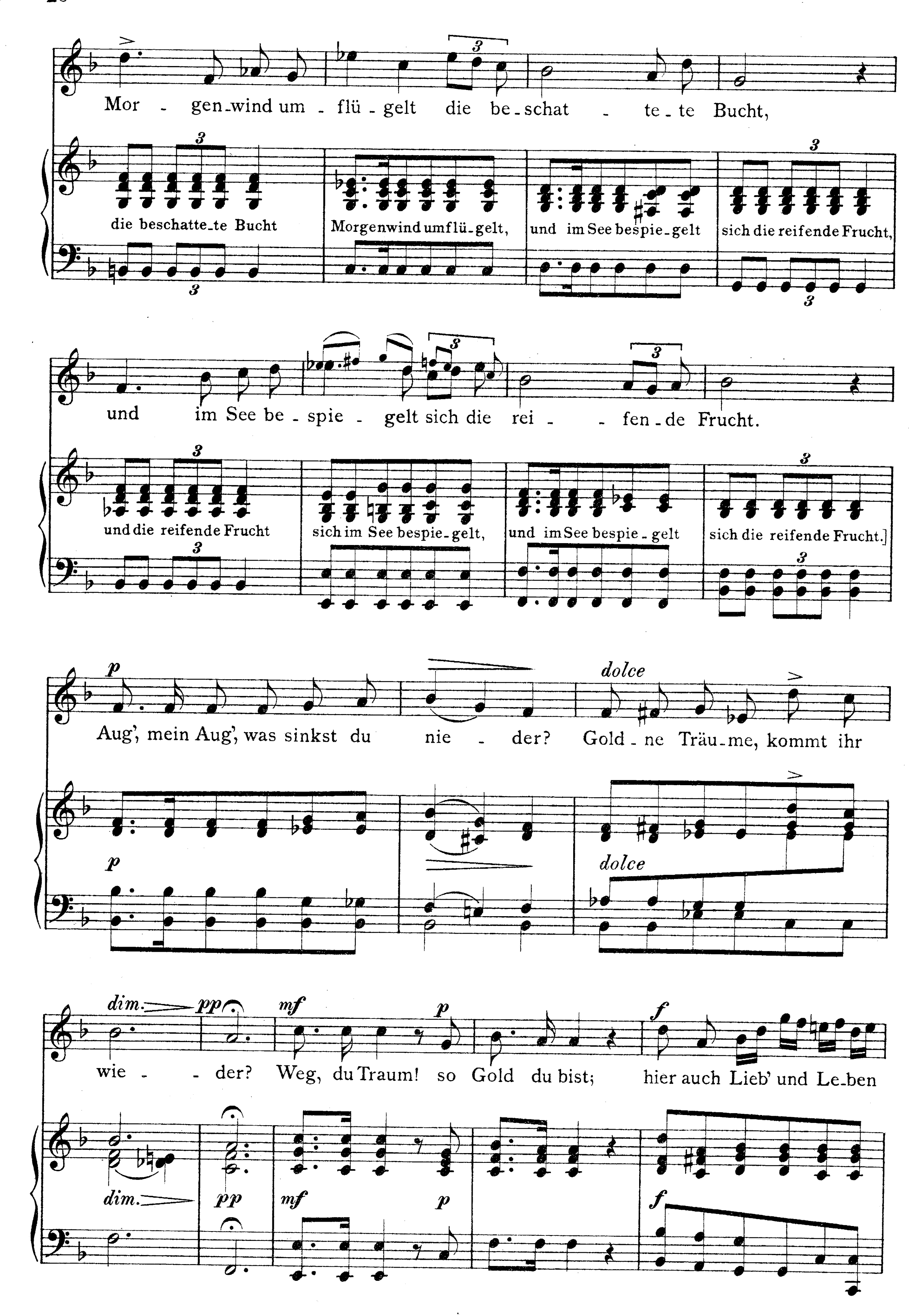
Auf dem See.
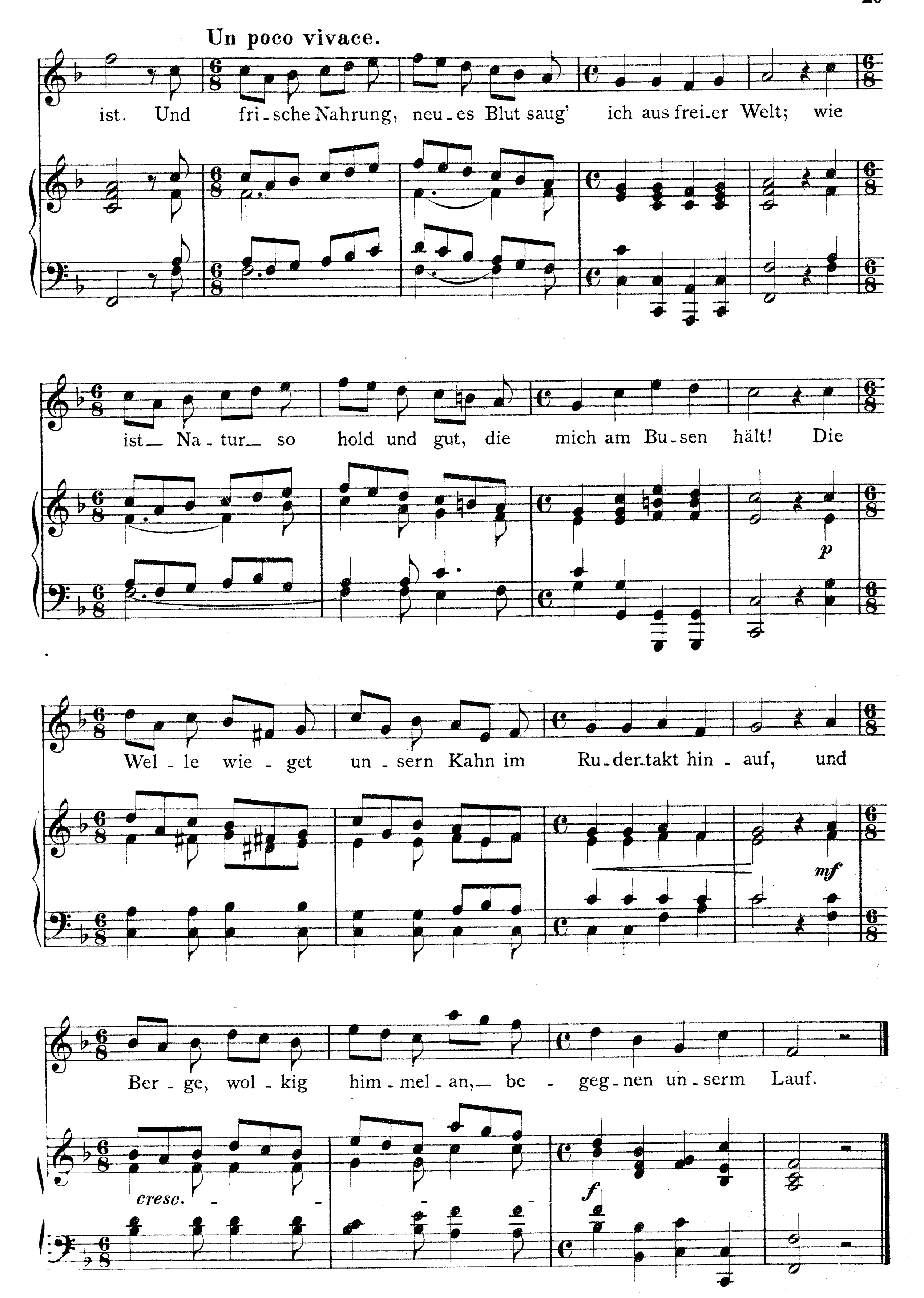
Goethe.

Seiner FRAU componirt.




Andante.
dolce
Aug', mein Aug', was sinkst du nie - der? Gold-ne Träu-me, kommt ihr
p
dolce
dim.
pp
mf
p
wie - - der? Weg, du Traum! so Gold du bist;
dim.
pp
mf
p
f
hier auch Lieb' und Le-ben ist.
Auf der
f
pp [Auf der Welle blinken
tausend schwebende Ster-ne,
Wel - le blin-ken tau-send schwe - ben-de Ster-ne; wei-che
[leuch - ten-de]
tausend schwebende Sterne auf der Welle blin-ken,
wei-che Nebel trinken
rings die thürmende Fer-ne,
Ne - - bel trin-ken rings die thür - men-de Fer - ne,
rings die thürmende Fer-ne
wei-che Nebel trin-ken,
Mor-genwind umflügelt
die be-schattete Bucht,


Mor - gen-wind um - flü - gelt die be-schat - te-te Bucht,
die beschatte-te Bucht
Morgenwind umflü-gelt,
und im See bespie-gelt
sich die reifende Frucht,
und im See be - spie - gelt sich die rei - - fen-de Frucht.
und die reifende Frucht
sich im See bespie-gelt,
und im See bespie-gelt
sich die reifende Frucht.]
p
dolce
Aug', mein Aug', was sinkst du nie - der? Gold - ne Träu-me, kommt ihr
dim.
pp
mf
f
wie - - der? Weg, du Traum! so Gold du bist; hier auch Lieb' und Le-ben


Un poco vivace.
ist. Und fri - sche Nahrung, neu - es Blut saug' ich aus frei - er Welt; wie
ist — Na - tur — so hold und gut, die mich am Bu - sen hält! Die
p
Wel - le wie - get un - sern Kahn im Ru - der - takt hin - auf, und
mf
Ber - ge, wol - kig him - mel - an, — be - geg - nen un - serm Lauf.
cresc.
f

d.) Neun Gesänge aus Goethe's „Faust."

I. Zwei Gretchen-Gesänge aus „Faust" I. Theil.
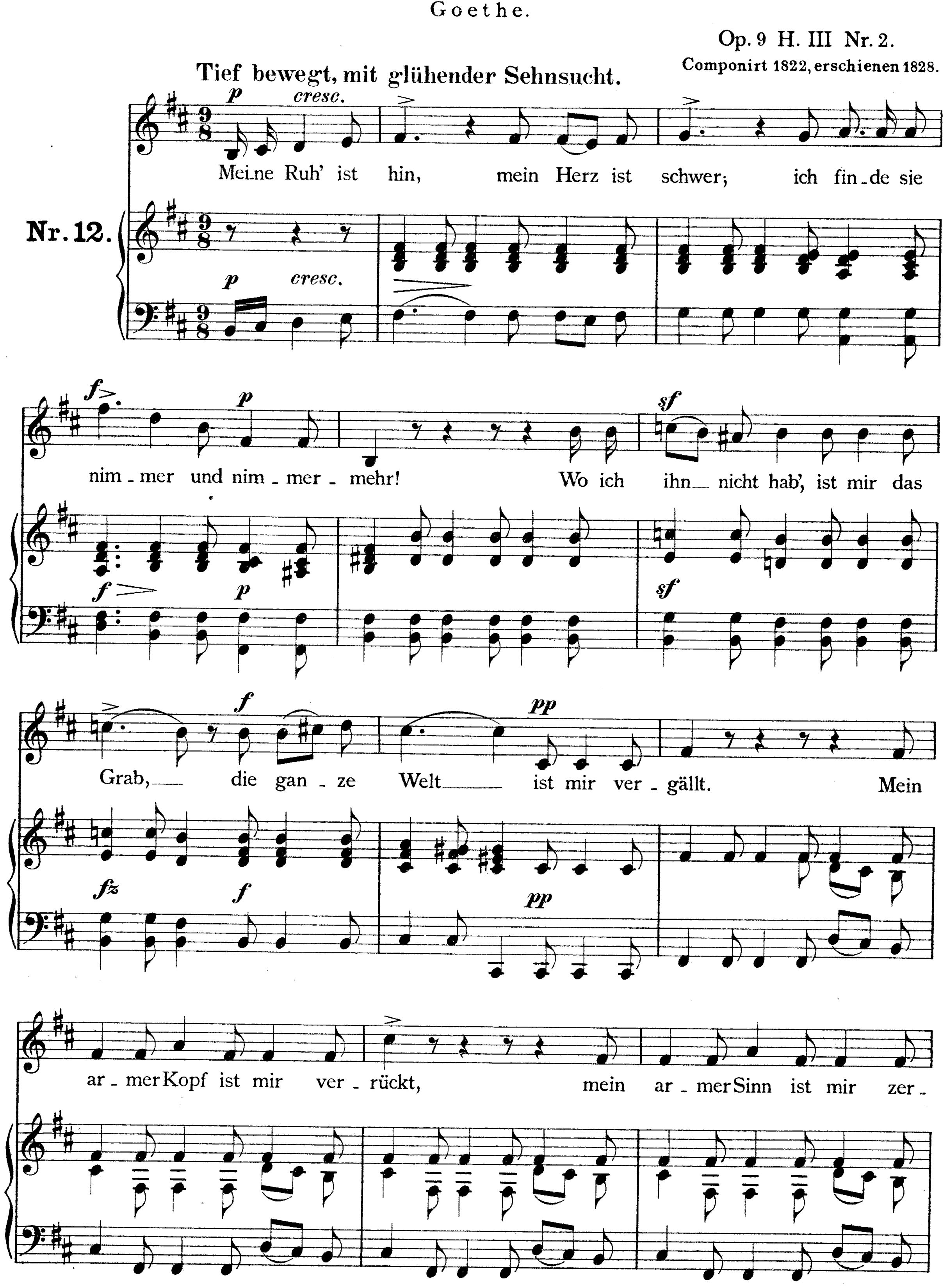
„Meine Ruh' ist hin."
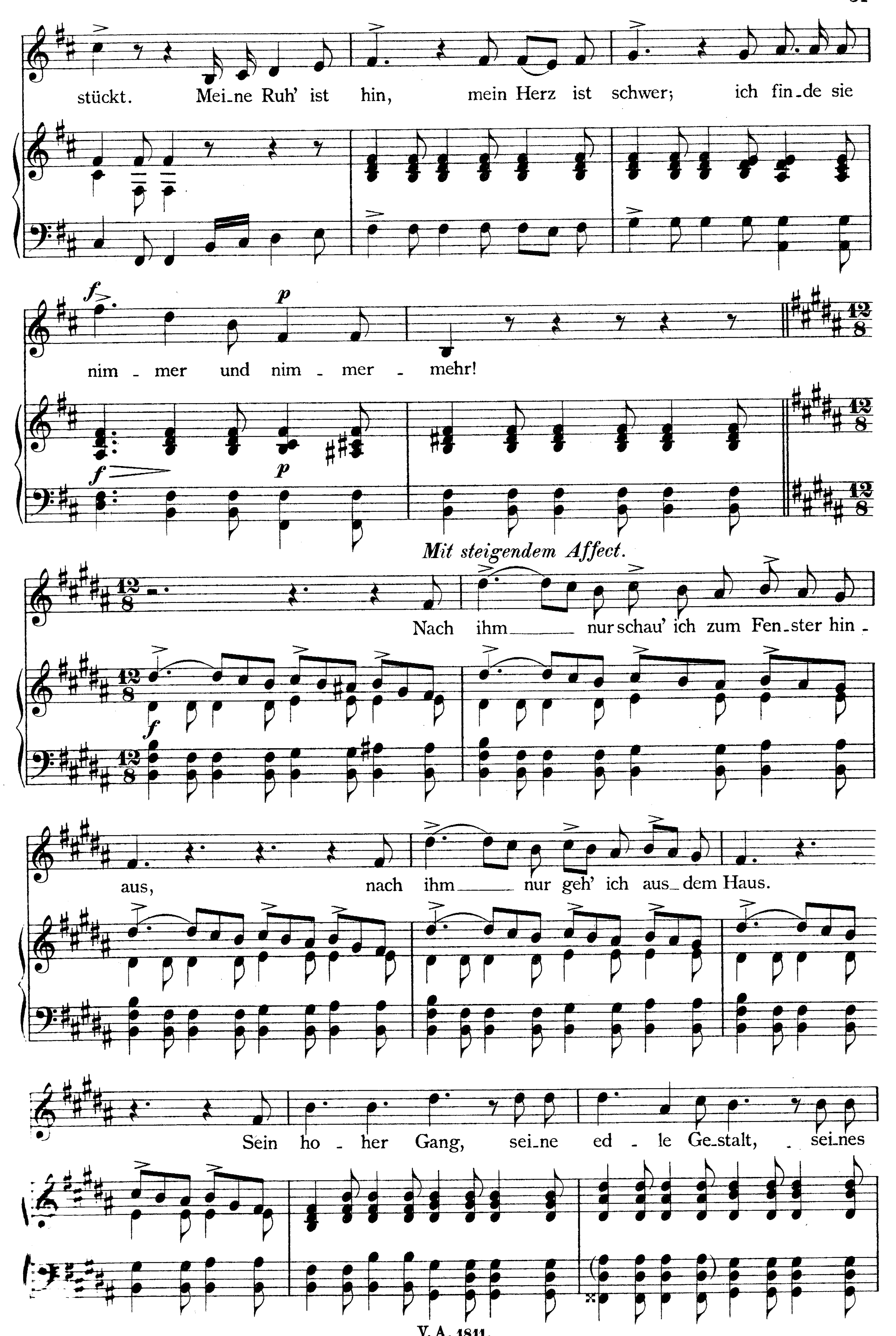
Goethe.
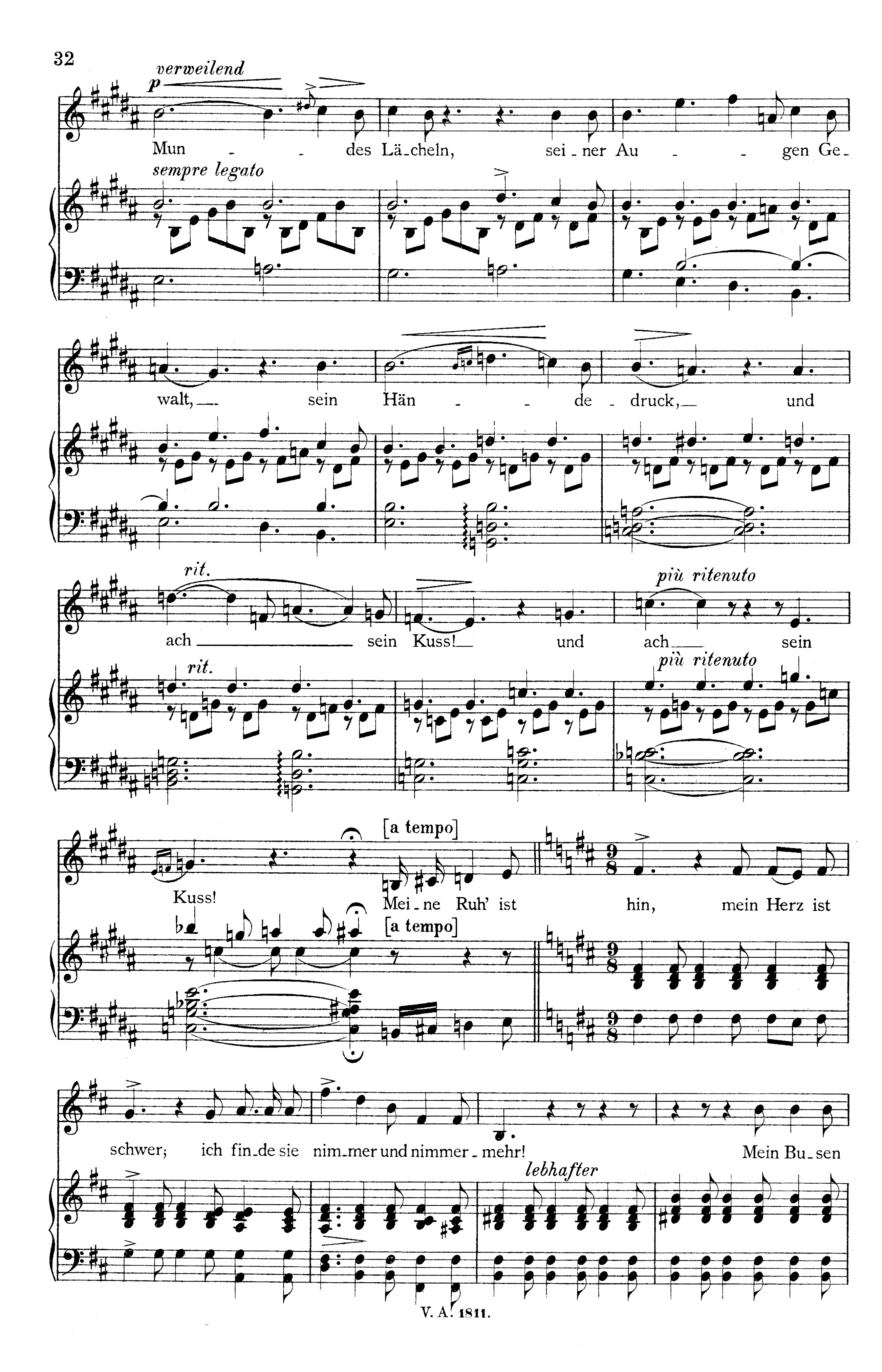
Op. 9 H. III Nr. 2.
Componirt 1822, erschienen 1828.
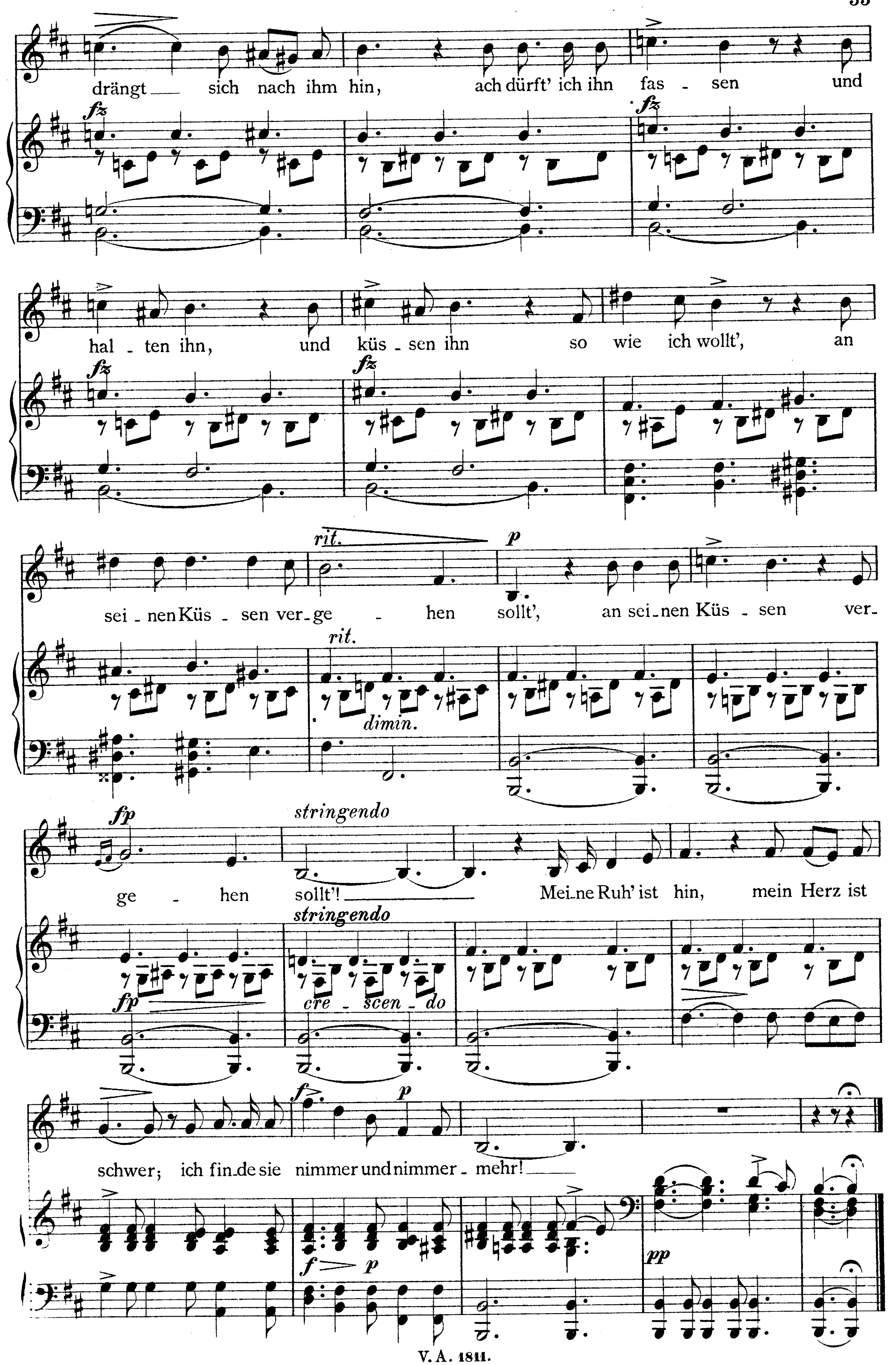
Tief bewegt, mit glühender Sehnsucht.

Nr. 12.




stückt. Mei_ne Ruh' ist hin, mein Herz ist schwer; ich fin_de sie
nim - mer und nim - mer - mehr!
Mit steigendem Affect.
Nach ihm nur schau' ich zum Fen_ster hin -
aus, nach ihm nur geh' ich aus_dem Haus.
Sein ho - her Gang, sei_ne ed - le Ge_stalt, sei_nes


verweilend
p
Mun - - des Lä_cheln, sei_ner Au - - gen Ge_
sempre legato
walt, sein Hän - - de - druck, und
rit.
ach sein Kuss! und ach sein
più ritenuto
rit.
più ritenuto
Kuss!
[a tempo]
Mei_ne Ruh' ist hin, mein Herz ist
[a tempo]
schwer; ich fin_de sie nim_mer und nimmer_mehr! Mein Bu_sen
lebhafter


drängt sich nach ihm hin, ach dürft' ich ihn fas - sen und
hal - ten ihn, und küs - sen ihn so wie ich wollt', an
sei - nen Küs - sen ver - ge - hen sollt', an sei - nen Küs - sen ver -
ge - hen sollt'! Mei - ne Ruh' ist hin, mein Herz ist
schwer; ich fin - de sie nimmer und nimmer - mehr!
fz
rit.
p
dimin.
fp
stringendo
cre - scen - do
f
pp

Scene aus „Faust“:

„ Ach neige, du Schmerzenreiche!“

Goethe.
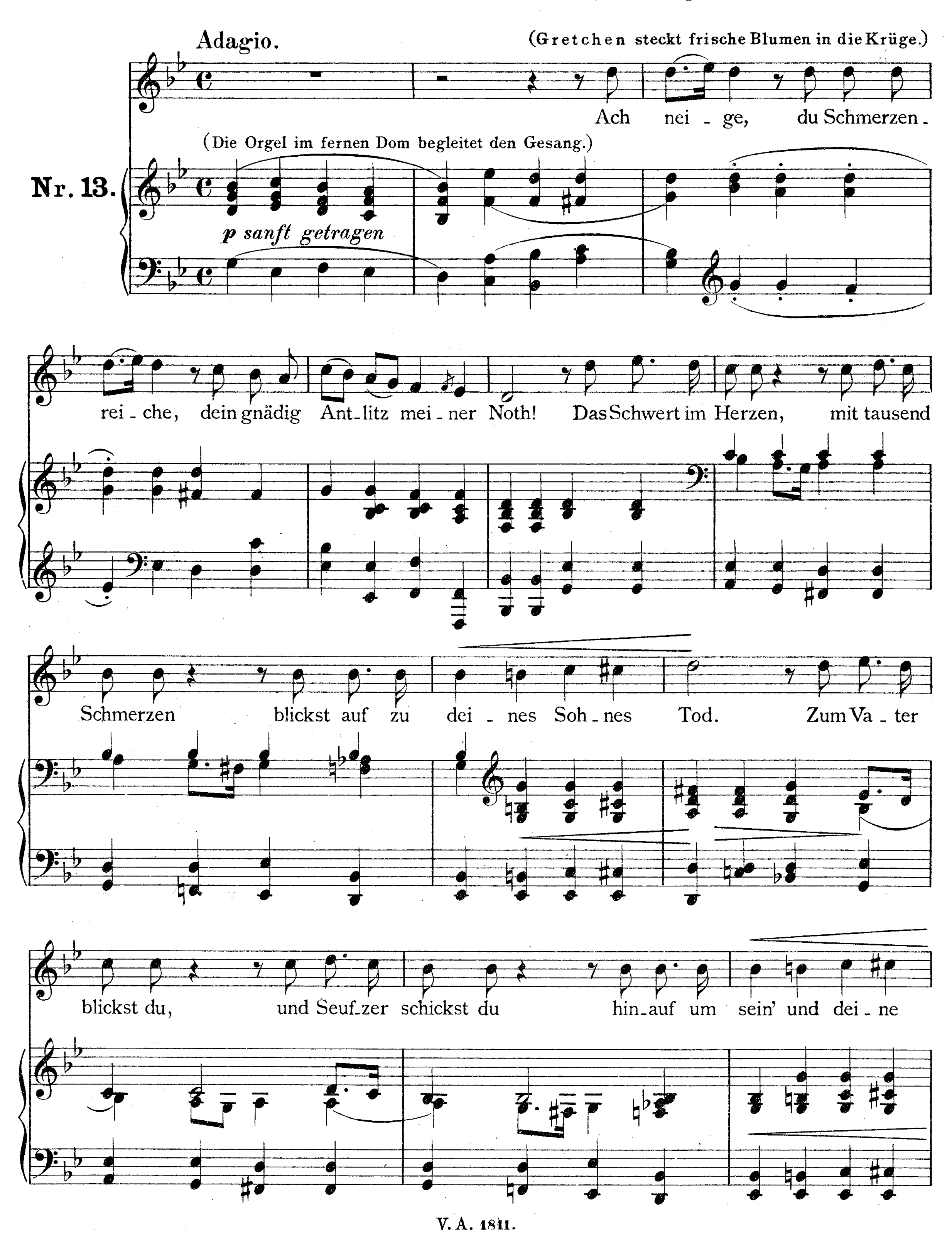
Op. 9 H. IX Nr. 1.
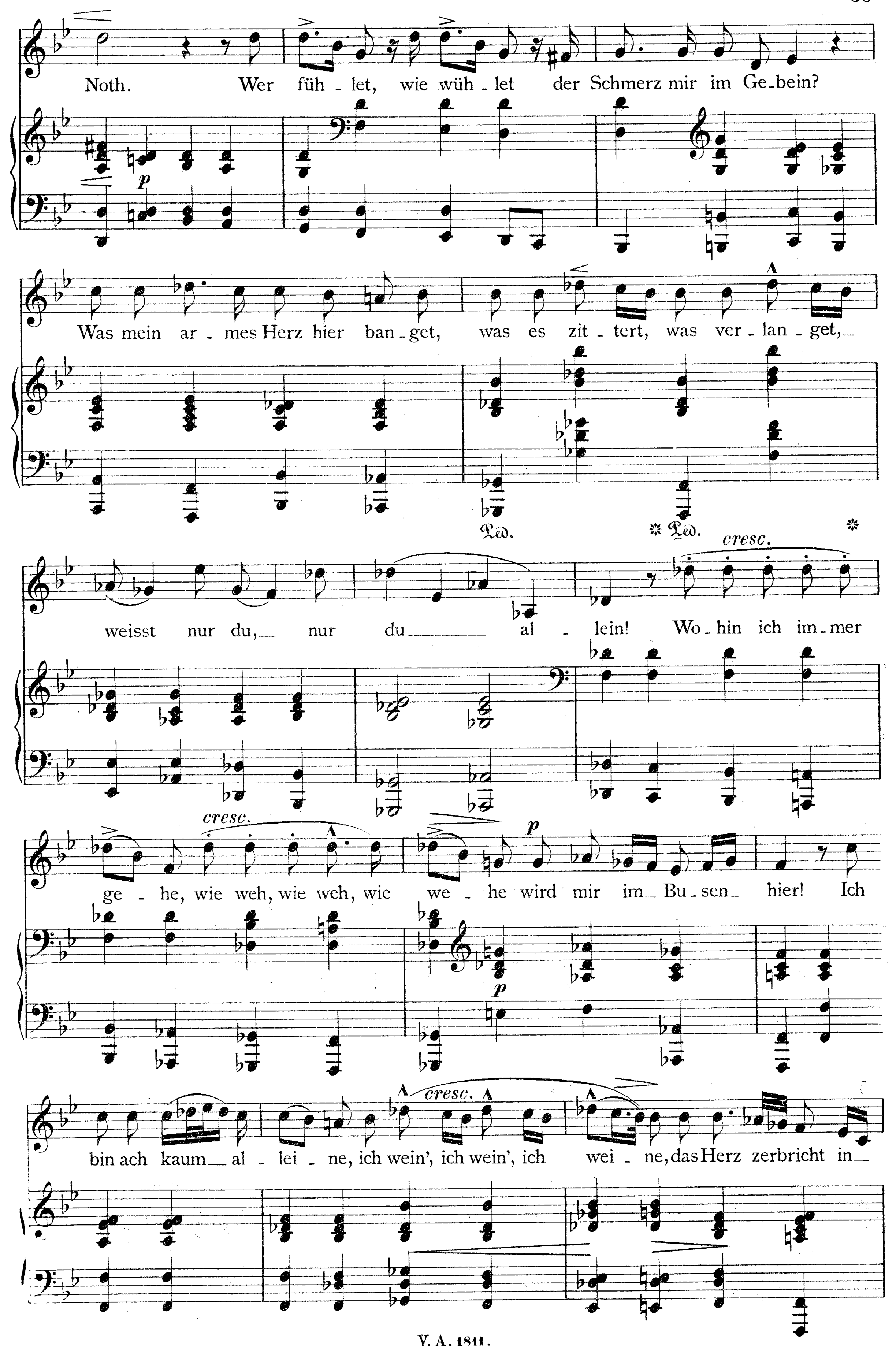
Componirt 1835 oder 36, erschienen 1836.
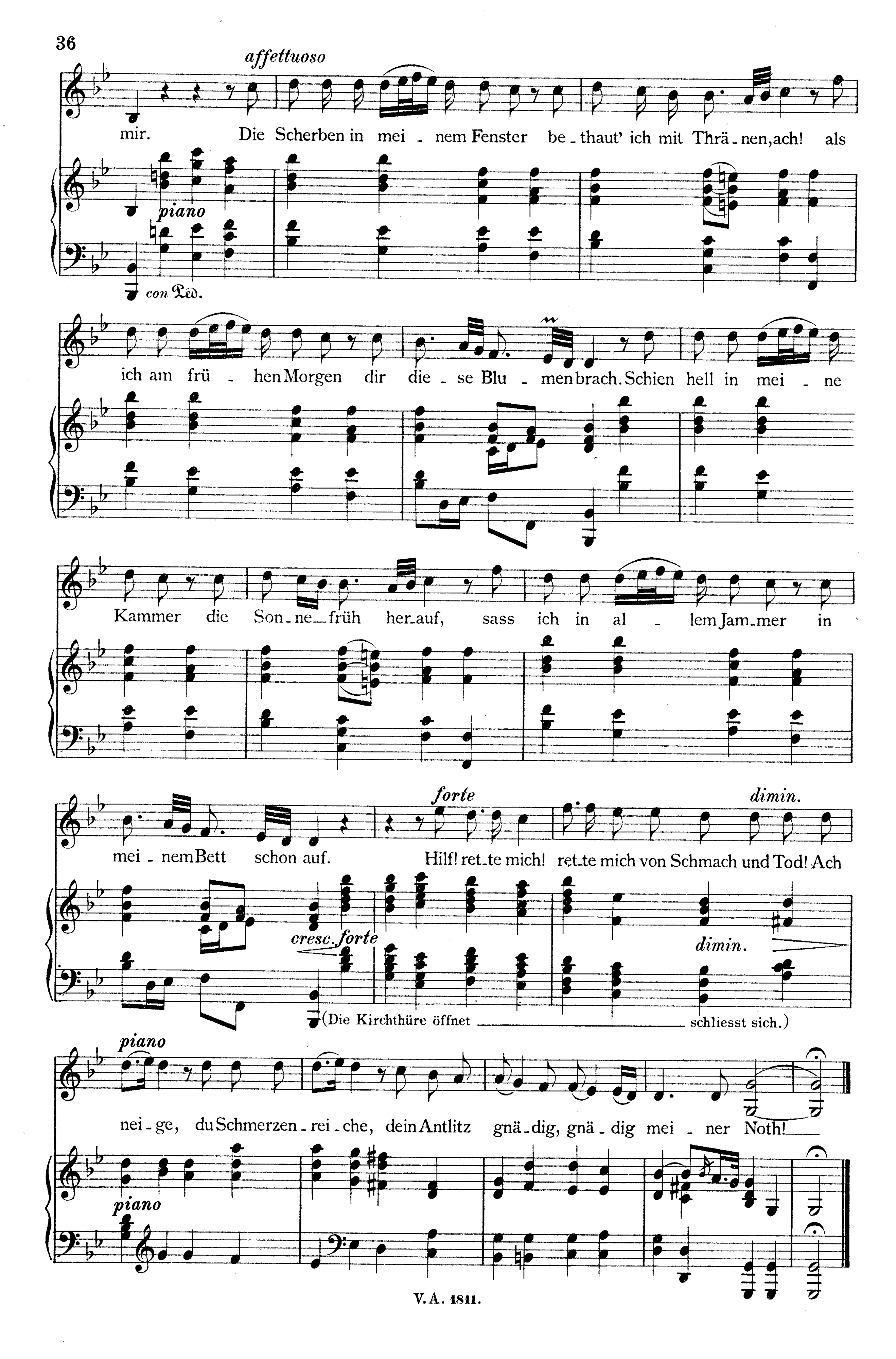
Zwinger.

In der Mauerhöhle ein Andachtsbild der Mater dolorosa, Blumenkrüge davor.

Nr. 13.




Noth. Wer füh_let, wie wüh_let der Schmerz mir im Ge_bein?
p
Was mein ar_mes Herz hier ban_get, was es zit_tert, was ver_lan_get,_
Ped. * Ped. *
weisst nur du,_ nur du_ al_lein! Wo_hin ich im_mer
cresc.
ge_he, wie weh, wie weh, wie we_he wird mir im_Bu_sen_hier! Ich
cresc.
p
p
bin ach kaum_al_lei_ne, ich wein', ich wein', ich wei_ne, das Herz zerbricht in_
cresc.


affettuoso
mir. Die Scherben in mei - nem Fenster be - thaut' ich mit Thrä - nen, ach! als
piano
con Ped.
ich am frü - hen Morgen dir die - se Blu - men brach. Schien hell in mei - ne
Kammer die Son - ne früh her - auf, sass ich in al - lem Jam - mer in
forte
dimin.
mei - nem Bett schon auf. Hilf! ret - te mich! ret - te mich von Schmach und Tod! Ach
cresc. forte
dimin.
(Die Kirchthüre öffnet schliesst sich.)
piano
nei - ge, du Schmerzen - rei - che, dein Antlitz gnä - dig, gnä - dig mei - ner Noth!
piano
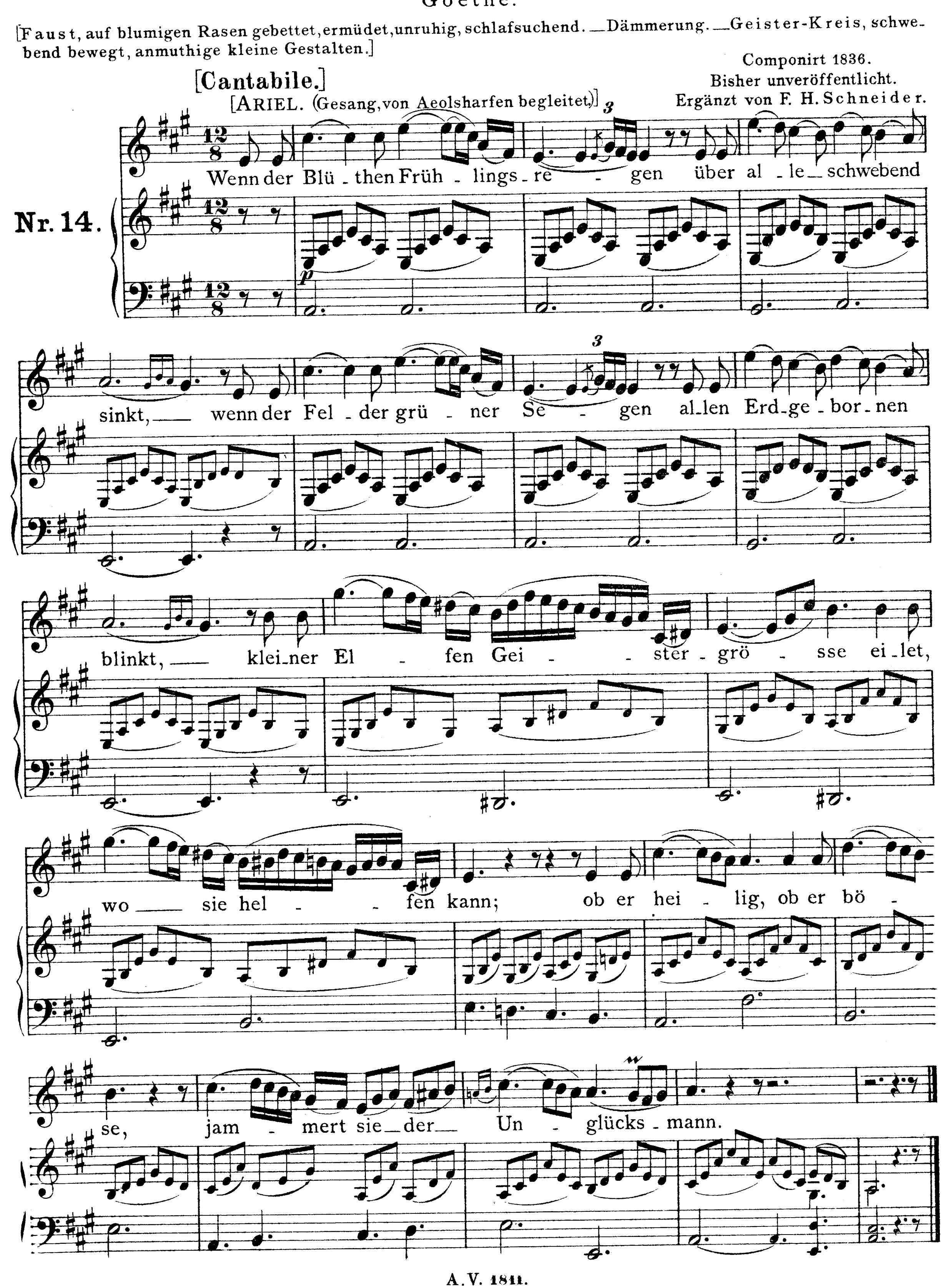
II. Sieben Gesänge aus „Faust“ II. Theil.

aa.) Eingang und Maskenzug. (Scene.)

Vier bisher unveröffentlichte Gesänge.

a.) „Wenn der Blüthen Frühlingsregen.“

Goethe.
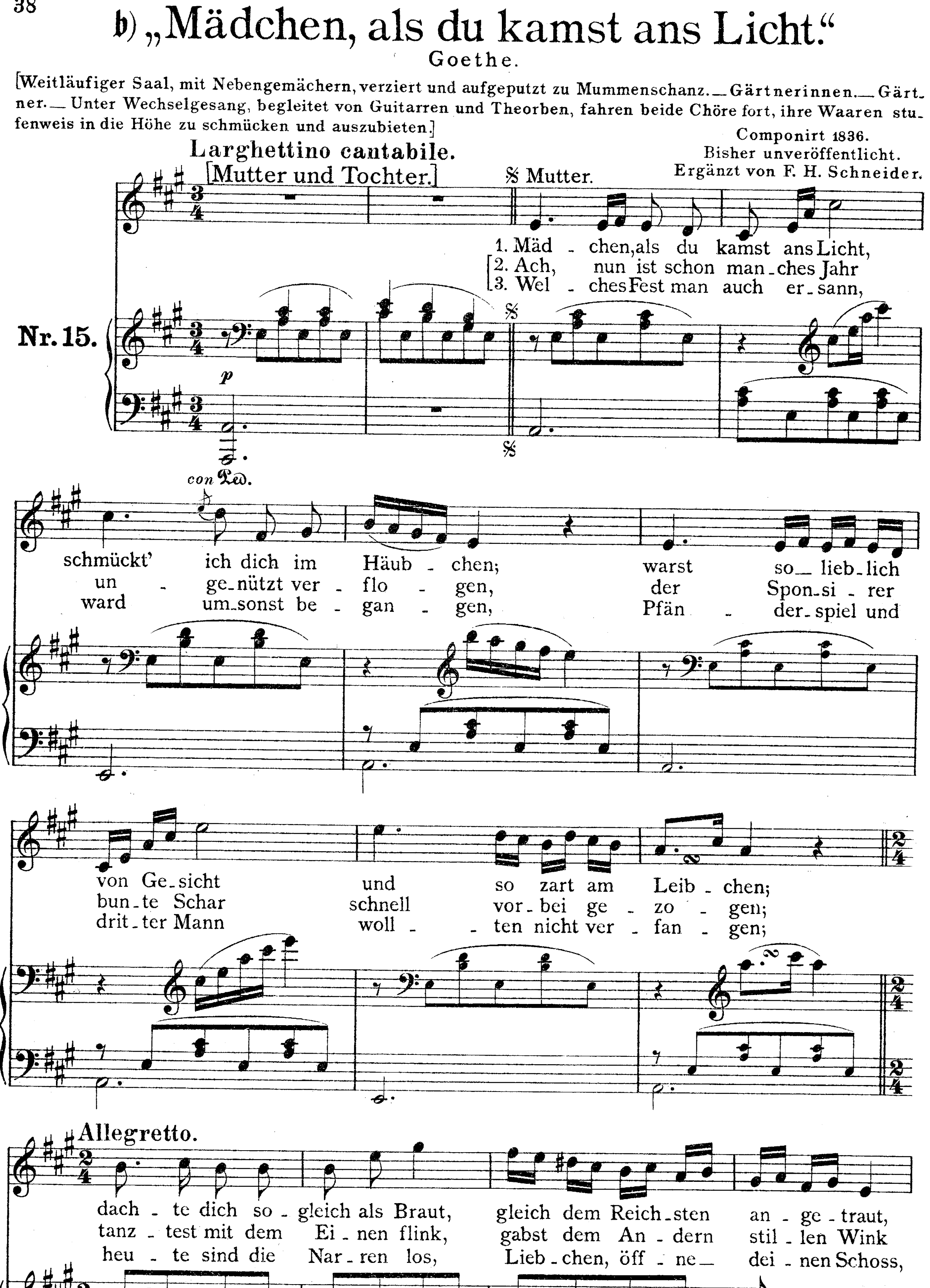


b) „Mädchen, als du kamst ans Licht."

Goethe.

[Weitläufiger Saal, mit Nebengemächern, verziert und aufgeputzt zu Mummenschanz. — Gärtnerinnen. — Gärtner. — Unter Wechselgesang, begleitet von Guitarren und Theorben, fahren beide Chöre fort, ihre Waaren stufenweis in die Höhe zu schmücken und auszubieten.]

Componirt 1836.
Bisher unveröffentlicht.
Ergänzt von F. H. Schneider.





dach-te-dich als Weib - - - chen.
mit dem El-len - bo - - - gen.
bleibt wohl ei-ner han - - - gen.

p

[rit. - - -]

Ped.

[Più mosso]

[più *f* ma dolce]

[rit. un poco]

[a tempo]

f

[D. S.]
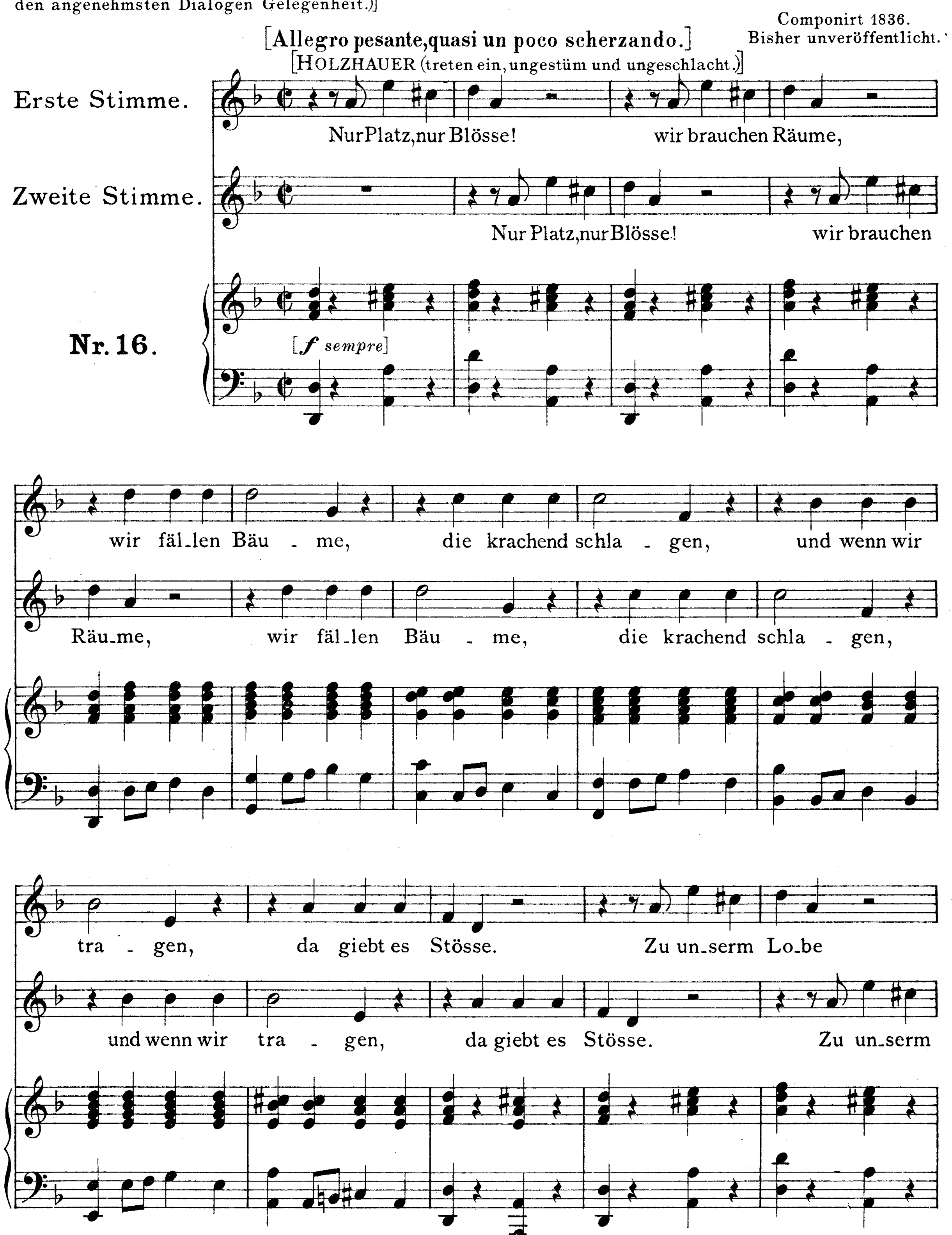
[attacca]
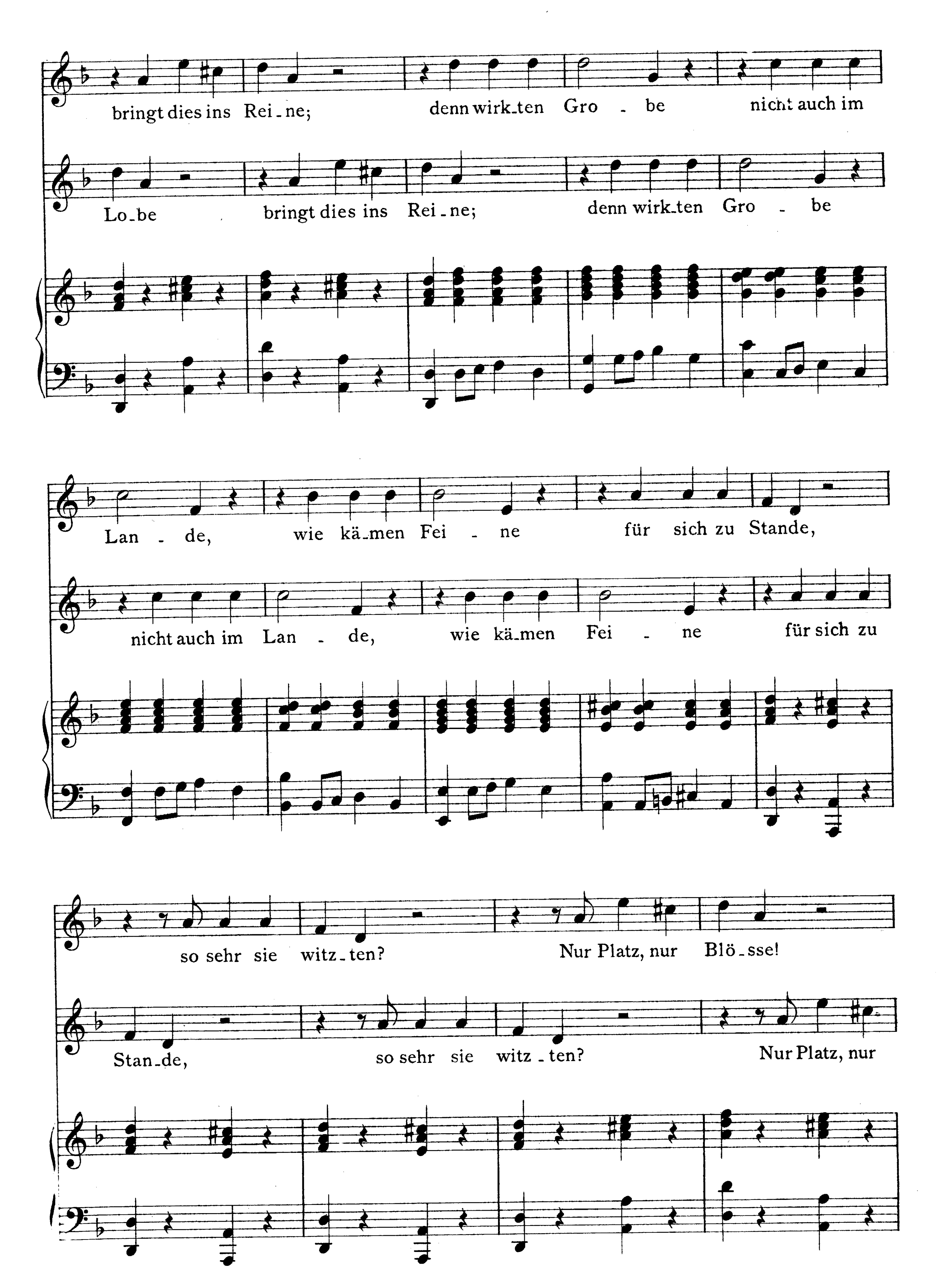
c) „Nur Platz, nur Blösse!"
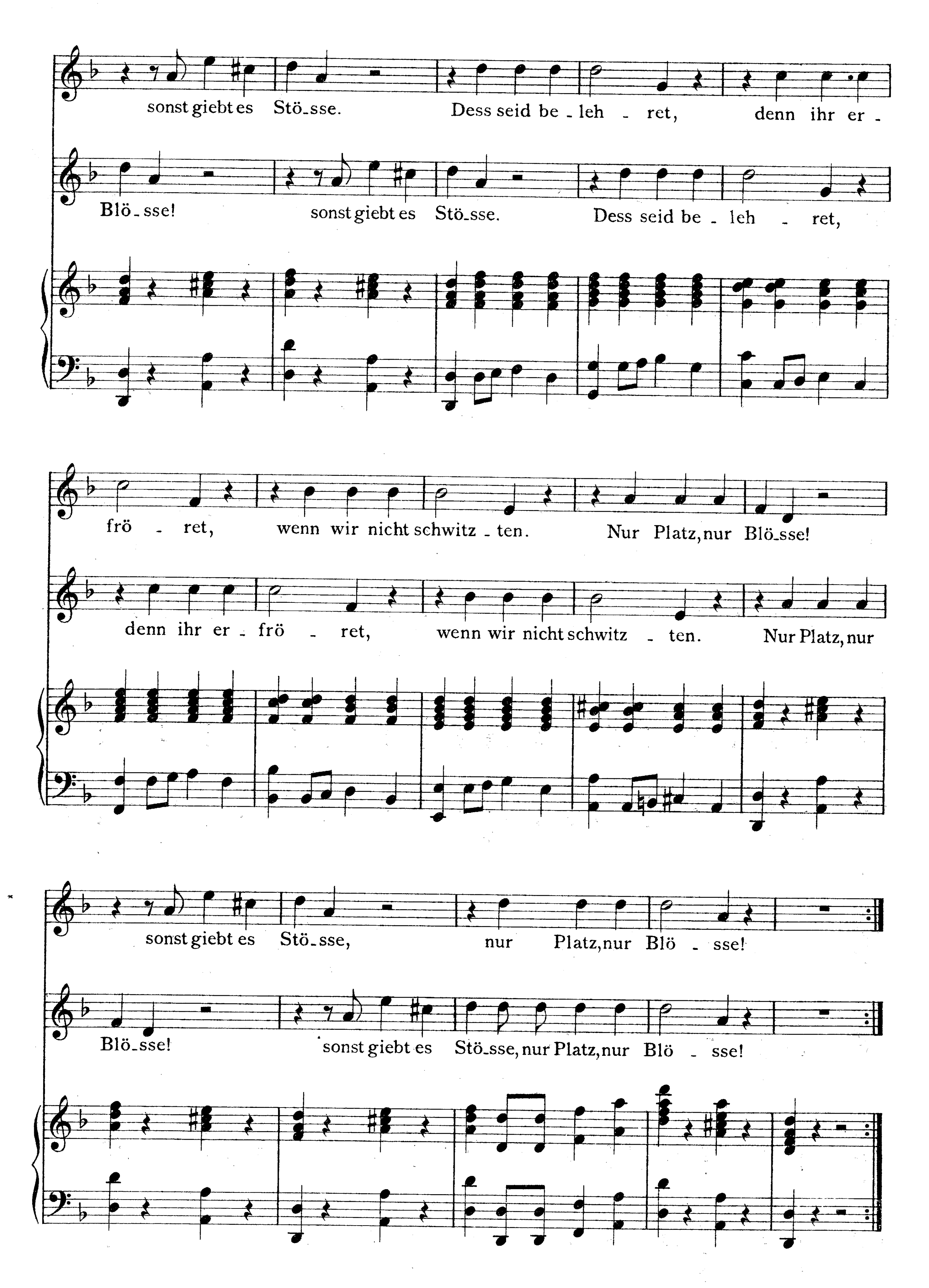
Goethe.

[Gespielinnen (jung und schön, gesellen sich hinzu; ein vertrautes Geplauder wird laut.) Fischer und Vogelsteller (mit Netzen, Angel und Leimruthen, auch sonstigem Geräthe, treten auf, mischen sich unter die schönen Kinder. Wechselseitige Versuche zu gewinnen, zu fangen, zu entgehen und festzuhalten geben zu den angenehmsten Dialogen Gelegenheit.)]

Componirt 1836.
Bisher unveröffentlicht.

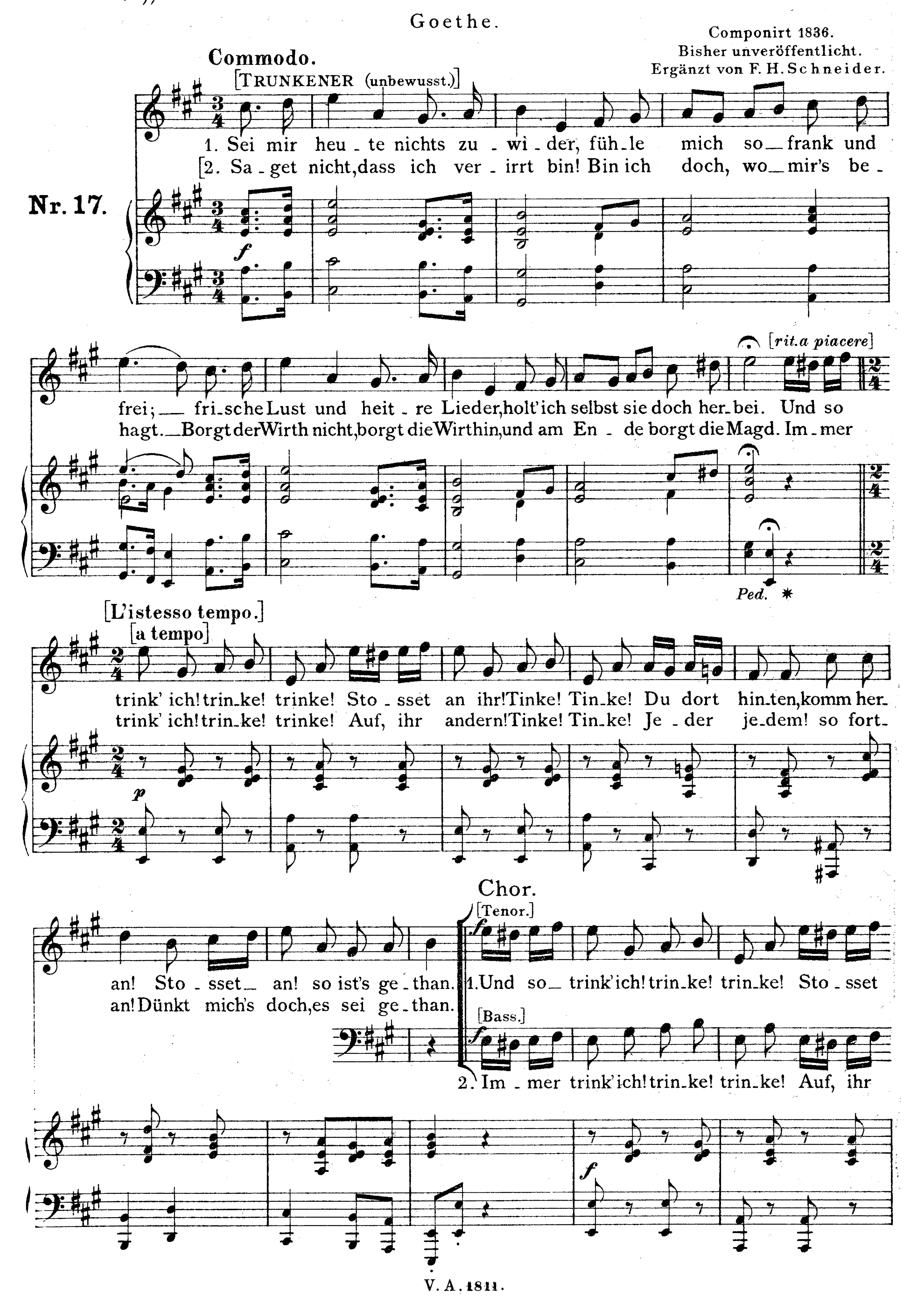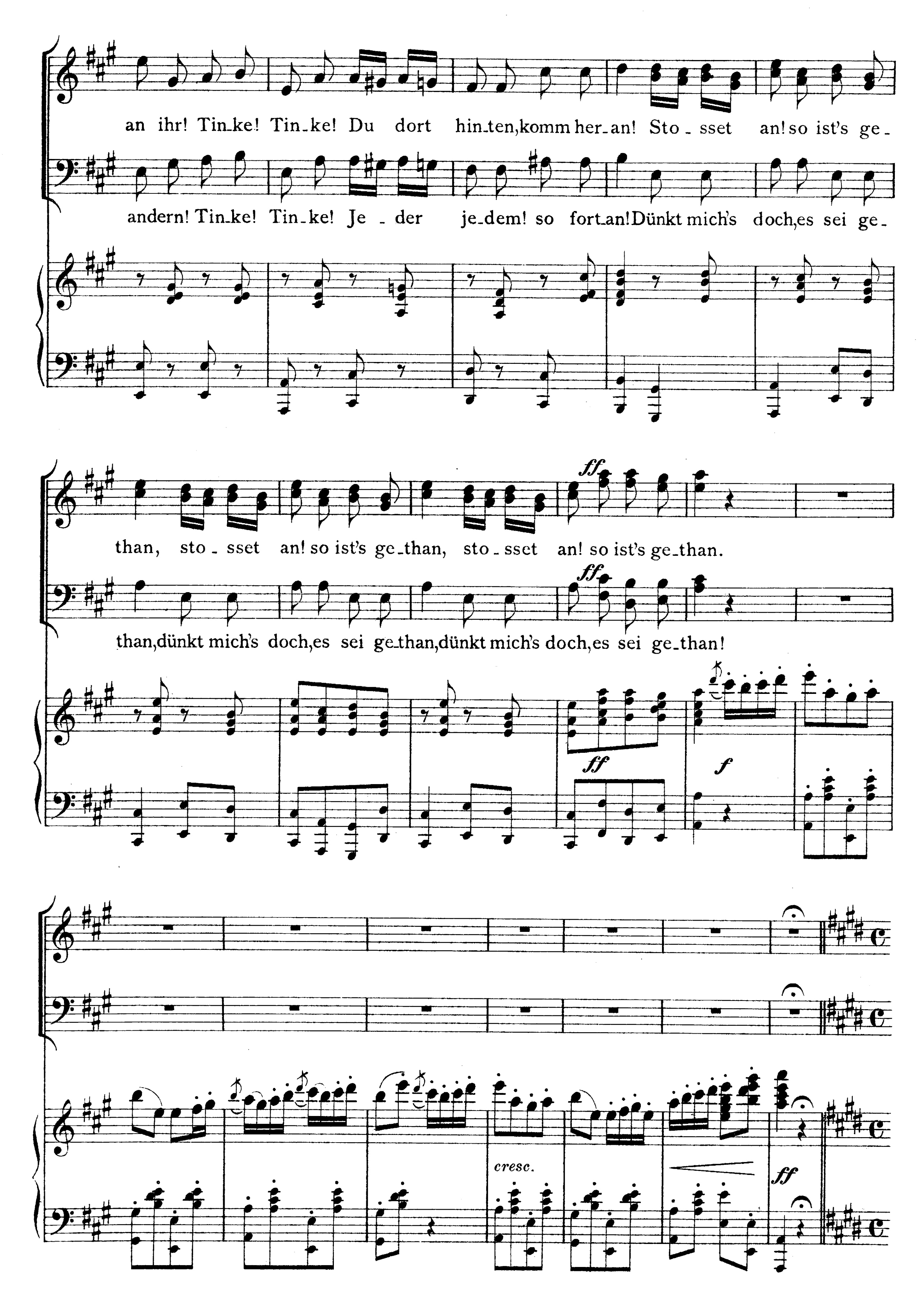



bringt dies ins Rei_ne; denn wirk_ten Gro - be nicht auch im
Lo_be bringt dies ins Rei_ne; denn wirk_ten Gro - be
Lan - de, wie kä_men Fei - ne für sich zu Stande,
nicht auch im Lan - de, wie kä_men Fei - ne für sich zu
so sehr sie witz_ten? Nur Platz, nur Blö_sse!
Stan_de, so sehr sie witz_ten? Nur Platz, nur
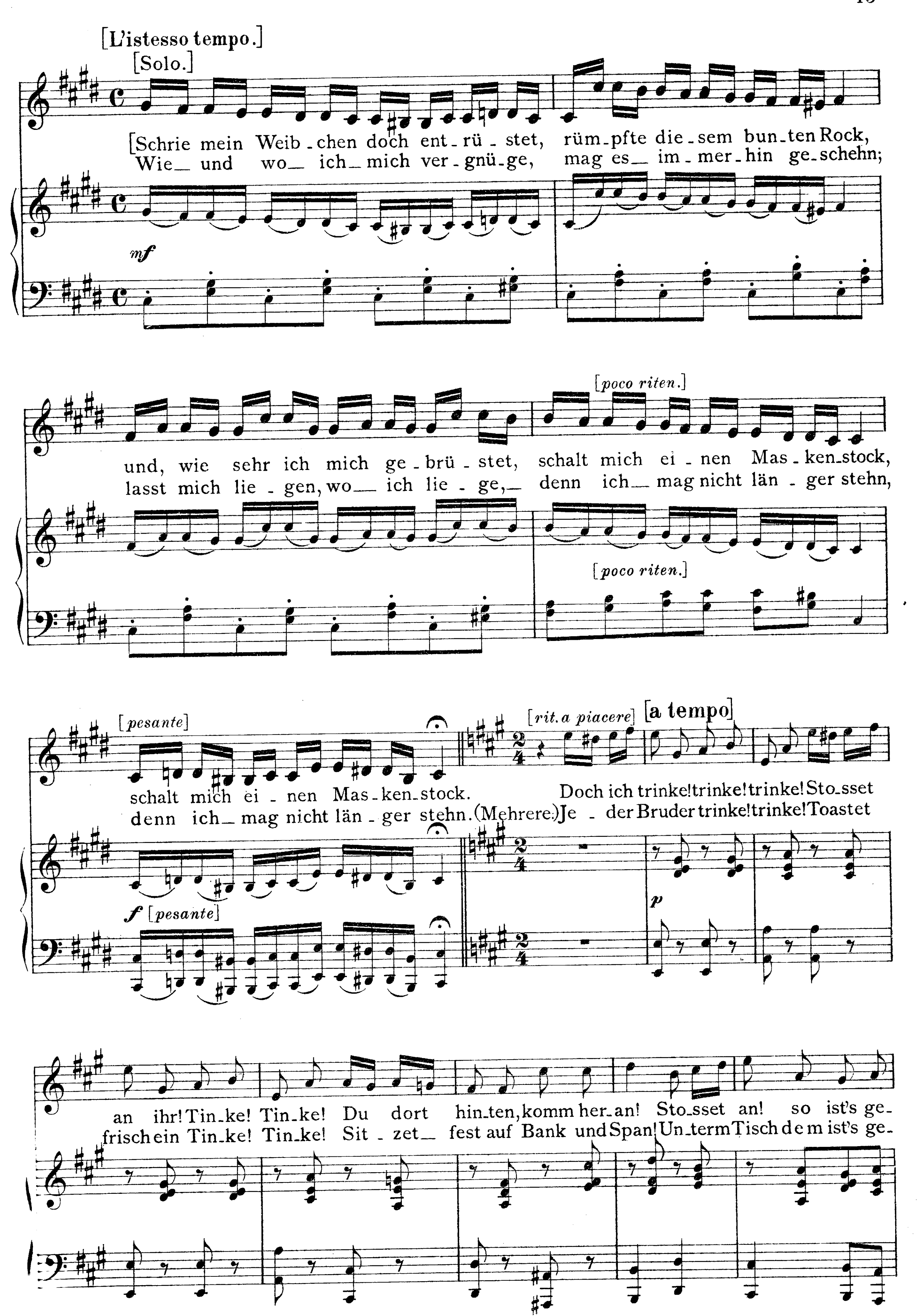

sonst giebt es Stö_sse.
Dess seid be_leh - ret,
denn ihr er_
Blö_sse!
sonst giebt es Stö_sse.
Dess seid be_leh - ret,
frö - ret,
wenn wir nicht schwitz_ten.
Nur Platz, nur Blö_sse!
denn ihr er_frö - ret,
wenn wir nicht schwitz - ten.
Nur Platz, nur
sonst giebt es Stö_sse,
nur Platz, nur Blö - sse!
Blö_sse!
sonst giebt es Stö_sse, nur Platz, nur Blö - sse!
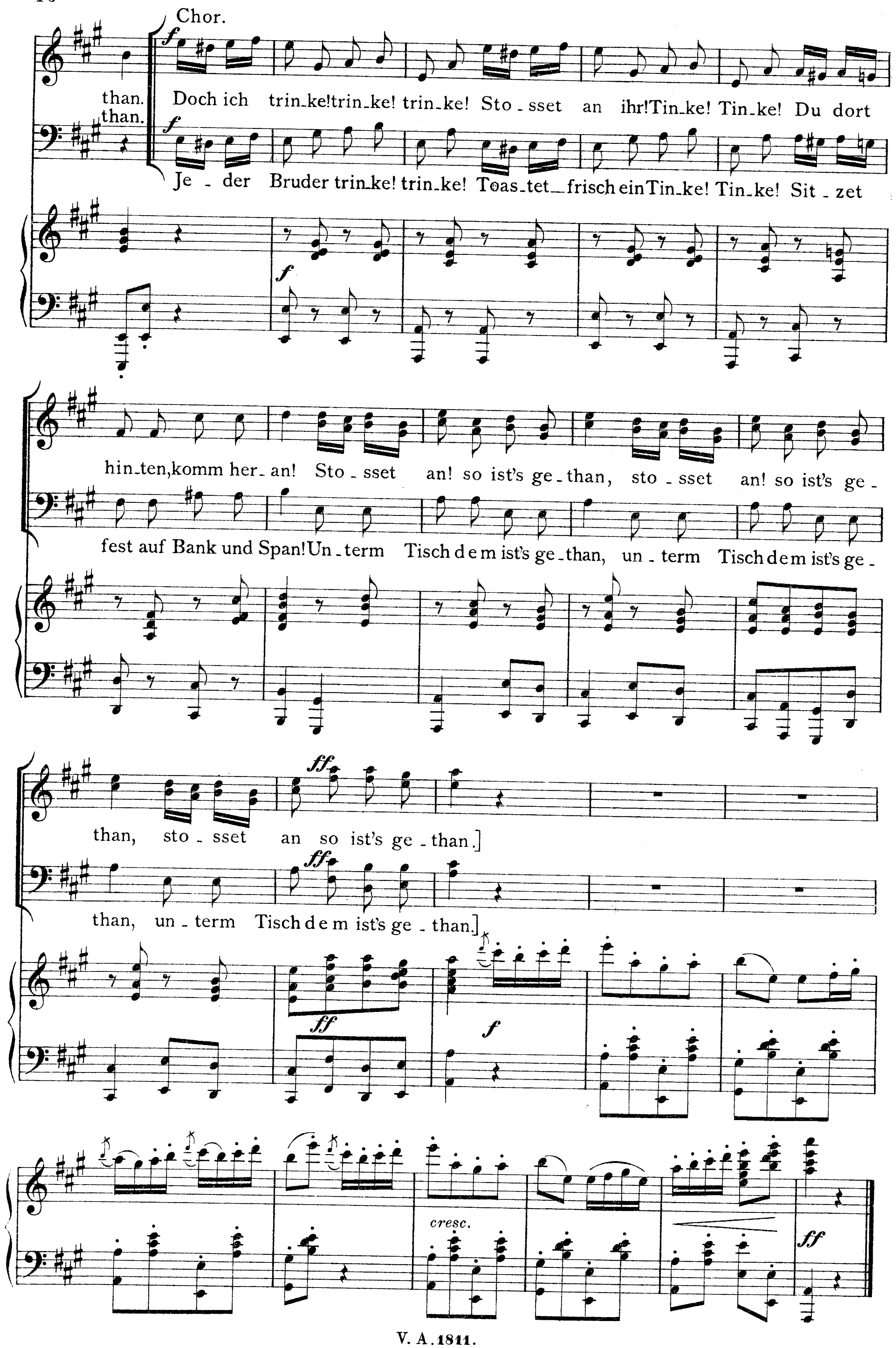
d.) „Sei mir heute nichts zuwider!"

Goethe.




an ihr! Tin-ke! Tin-ke! Du dort hin-ten, komm her-an! Sto-sset an! so ist's ge-
andern! Tin-ke! Tin-ke! Je-der je-dem! so fort-an! Dünkt mich's doch, es sei ge-
than, sto-sset an! so ist's ge-than, sto-sset an! so ist's ge-than.
than, dünkt mich's doch, es sei ge-than, dünkt mich's doch, es sei ge-than!
ff
f
cresc.
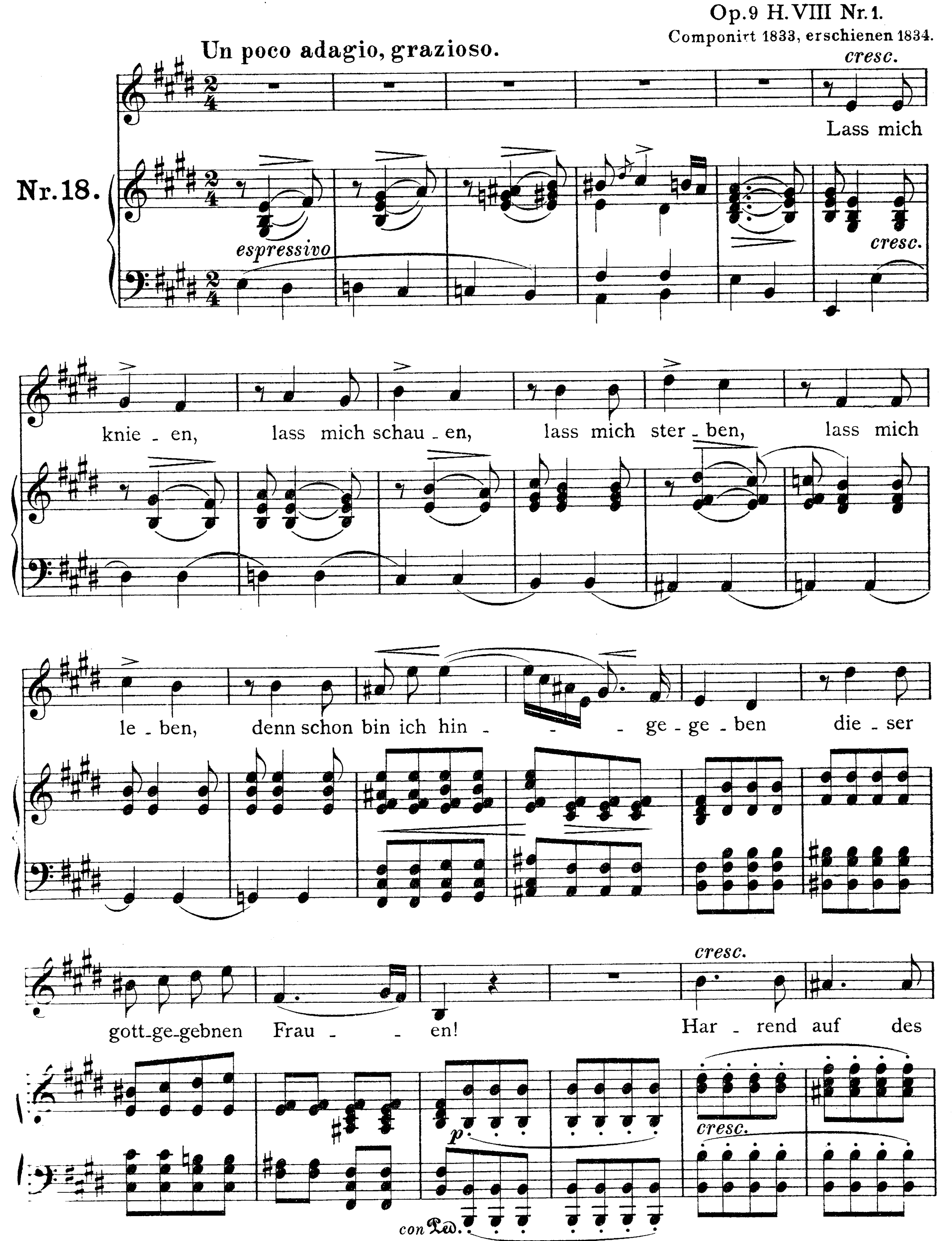

[L'istesso tempo.]
[Solo.]
[Schrie mein Weib_chen doch ent_rü_stet, rüm_pfte die_sem bun_ten Rock,
Wie_ und wo_ ich_mich ver_gnü_ge, mag es_ im_mer_hin ge_schehn;
mf
und, wie sehr ich mich ge_brü_stet, schalt mich ei_nen Mas_ken_stock,
lasst mich lie_gen, wo_ ich lie_ge,_ denn ich_mag nicht län_ger stehn,
[poco riten.]
[poco riten.]
[pesante]
schalt mich ei_nen Mas_ken_stock.
denn ich_mag nicht län_ger stehn.
(Mehrere.)
[rit. a piacere]
[a tempo]
Doch ich trinke! trinke! trinke! Sto_sset
Je_der Bruder trinke! trinke! Toastet
f [pesante]
p
an ihr! Tin_ke! Tin_ke! Du dort hin_ten, komm her_an! Sto_sset an! so ist's ge_
frisch ein Tin_ke! Tin_ke! Sit_zet_ fest auf Bank und Span! Un_term Tisch dem ist's ge_


Chor.
than.
than.
Doch ich trin-ke! trin-ke! trin-ke! Sto-sset an ihr! Tin-ke! Tin-ke! Du dort
Je - der Bruder trin-ke! trin-ke! Toas-tet frisch ein Tin-ke! Tin-ke! Sit-zet
hin-ten, komm her-an! Sto-sset an! so ist's ge-than, sto-sset an! so ist's ge-
fest auf Bank und Span! Un-term Tisch dem ist's ge-than, un-term Tisch dem ist's ge-
than, sto-sset an so ist's ge-than.]
than, un-term Tisch dem ist's ge-than.]
cresc.
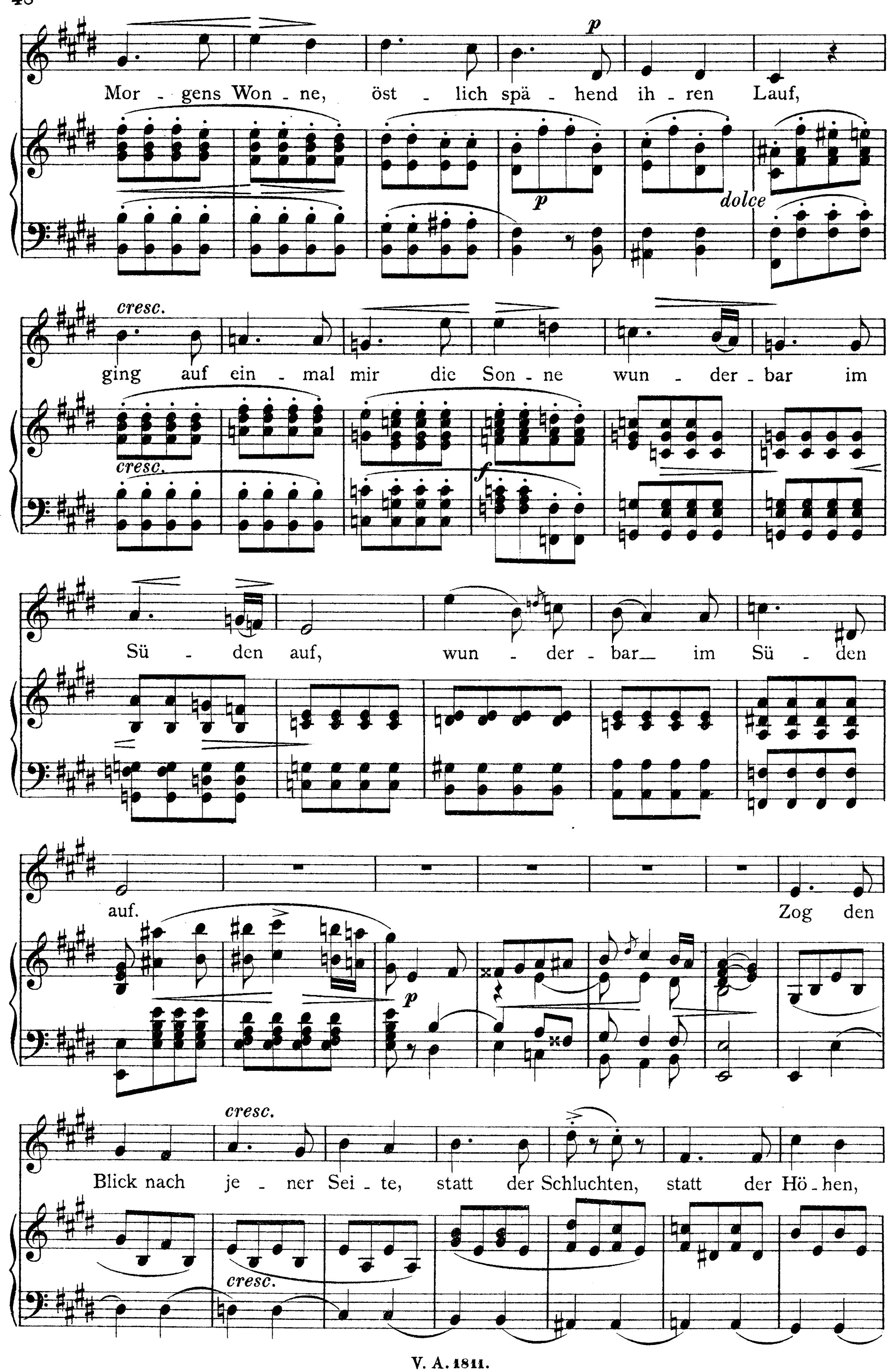
bb) Drei Lieder des Thurmwächter Lynceus.

a) Thurmwächter Lynceus zu den Füssen der Helena.*)

Goethe.



*) Lynceus, ein berühmter Argonaut, hatte ein so scharfes Gesicht, dass er sehen konnte, was im Olymp, auf der Erde und in der Unterwelt zugleich geschah. [Anm. d. Comp.]


p
Morgens Wonne, östlich spähend ihren Lauf,
p
dolce
cresc.
ging auf einmal mir die Sonne wunderbar im
cresc.
f
Süden auf, wunderbar im Süden
auf.
p
Zog den
cresc.
Blick nach jener Seite, statt der Schluchten, statt der Höhen,
cresc.

statt der Erd'und Him - - - mels-wei - te, sie, die Ein - zige, zu

spä - - hen. *cresc.* Au - gen-strahl ist mir ver - lie - hen

cresc. *p* *con Ped.*
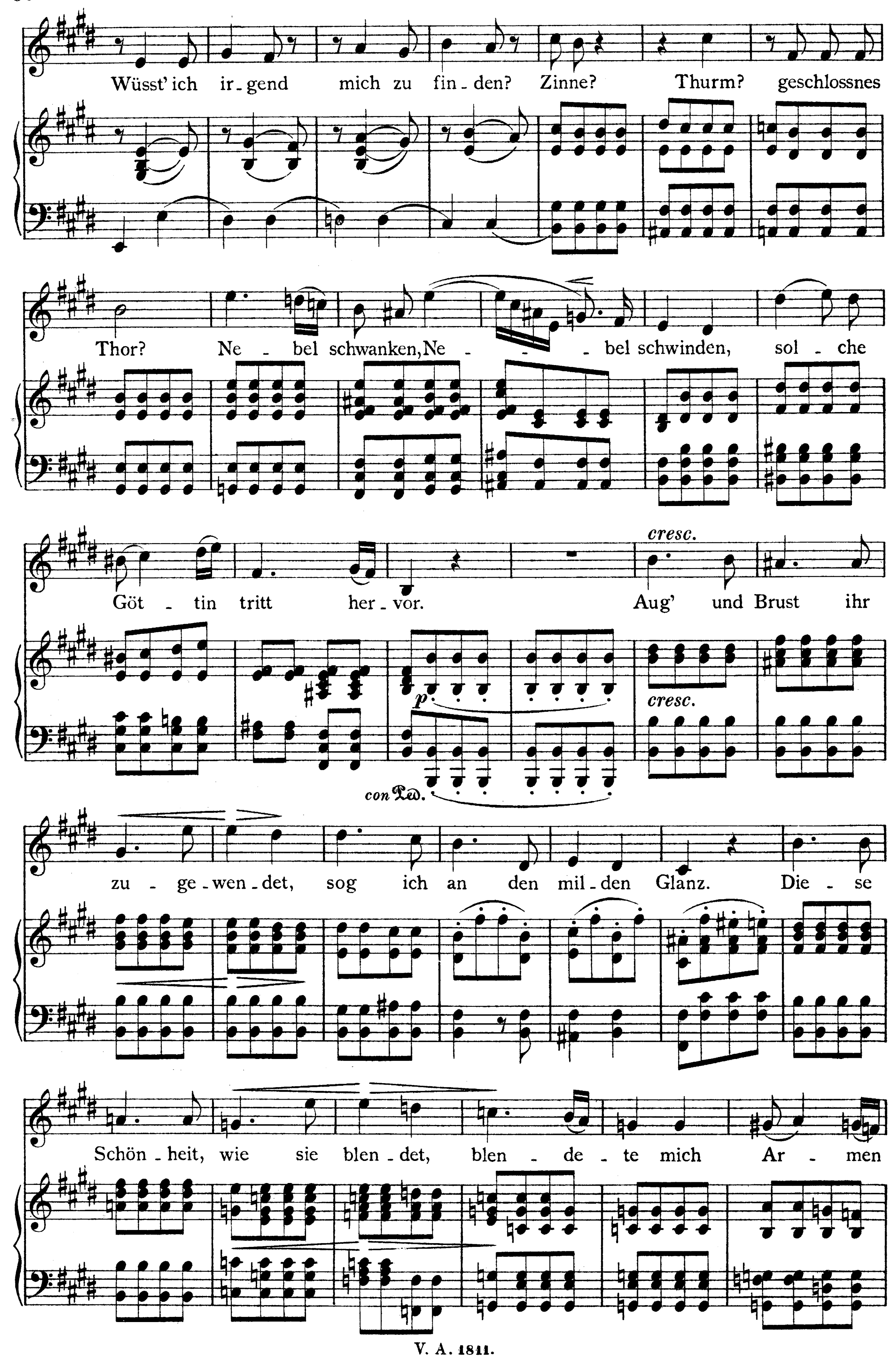
wie dem Luchs auf höchstem Baum; *p* *cresc.* doch nun muss ich mich be - mü - hen

p *cresc.*
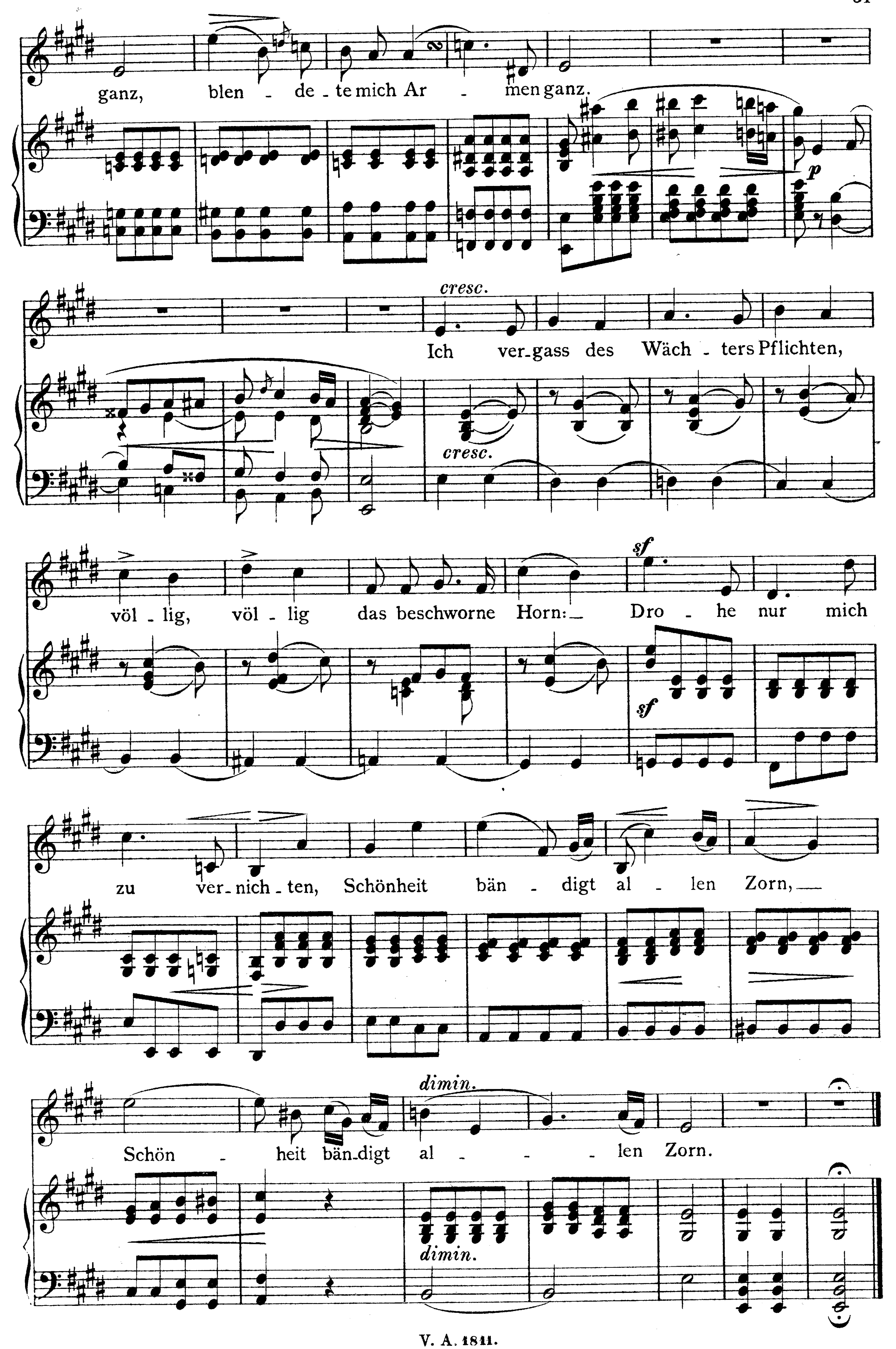
wie im al - ler - tief - sten Traum, wie im al - ler-

tief - sten Traum.

f *p*



Wüsst' ich irgend mich zu finden? Zinne? Thurm? geschlossnes
Thor? Nebel schwanken, Nebel schwinden, solche
Göttin tritt hervor.
cresc.
Aug' und Brust ihr
p
cresc.
con Ped.
zugewendet, sog ich an den milden Glanz. Diese
Schönheit, wie sie blendet, blendete mich Armen
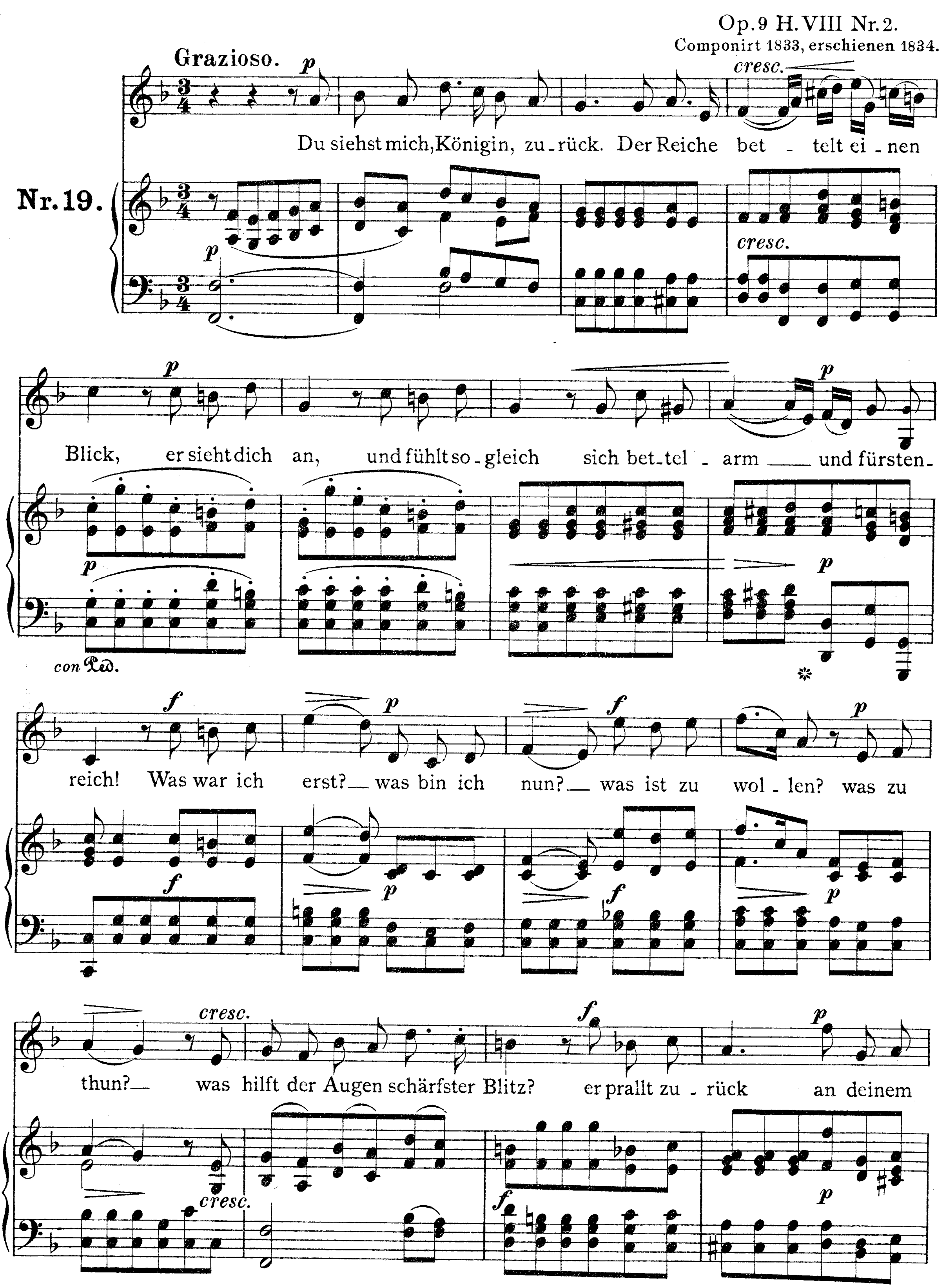

ganz, blen - de - te mich Ar - men ganz.
p
cresc.
Ich ver_gass des Wäch _ ters Pflichten,
cresc.
völ _ lig, völ _ lig das beschworne Horn: _ Dro - he nur mich
sf
sf
zu ver_nich _ ten, Schönheit bän - digt al - len Zorn, _
dimin.
Schön - heit bän_digt al - - - - len Zorn.
dimin.
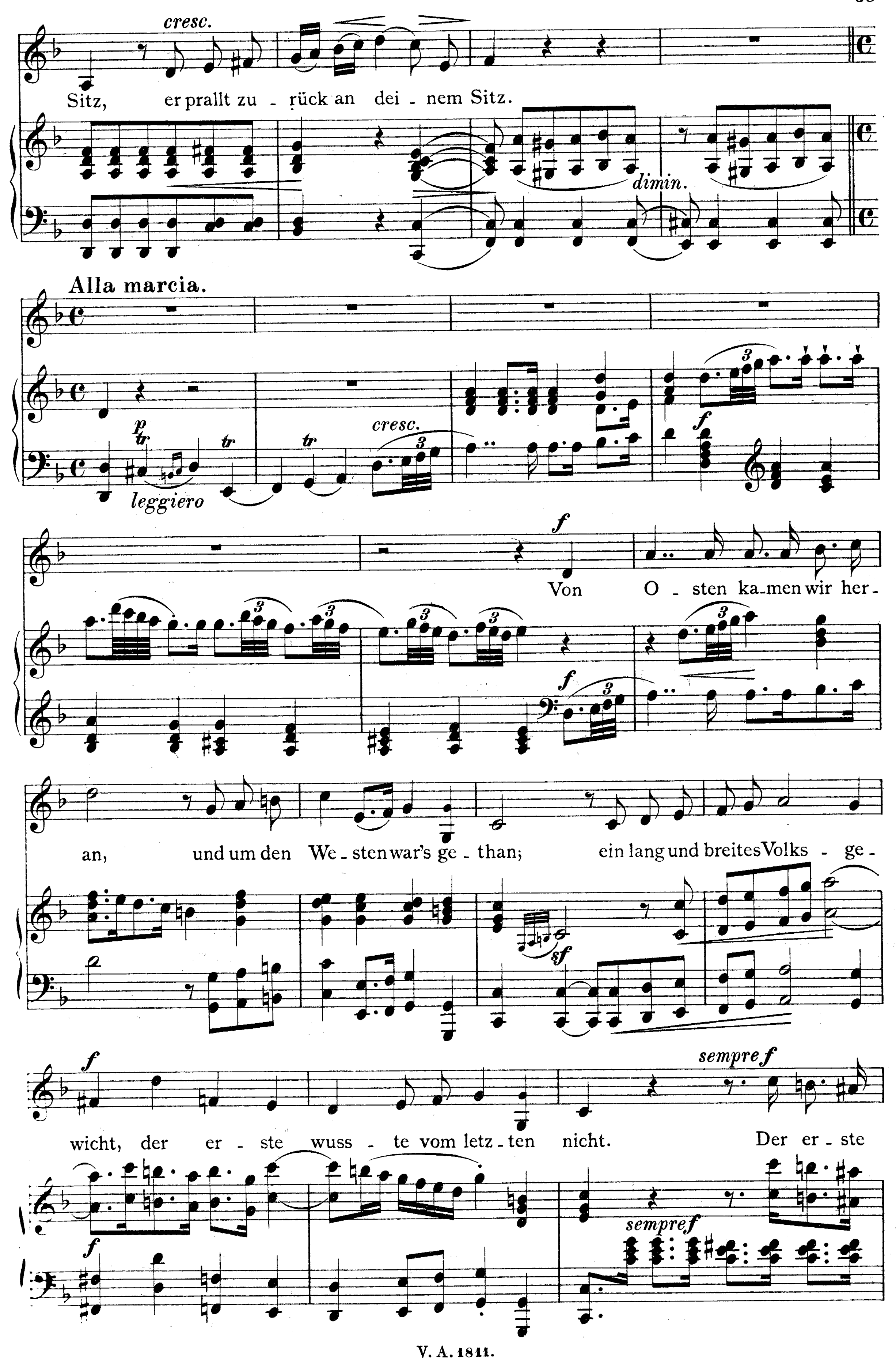
b) Lynceus, der Helena seine Schätze darbietend.
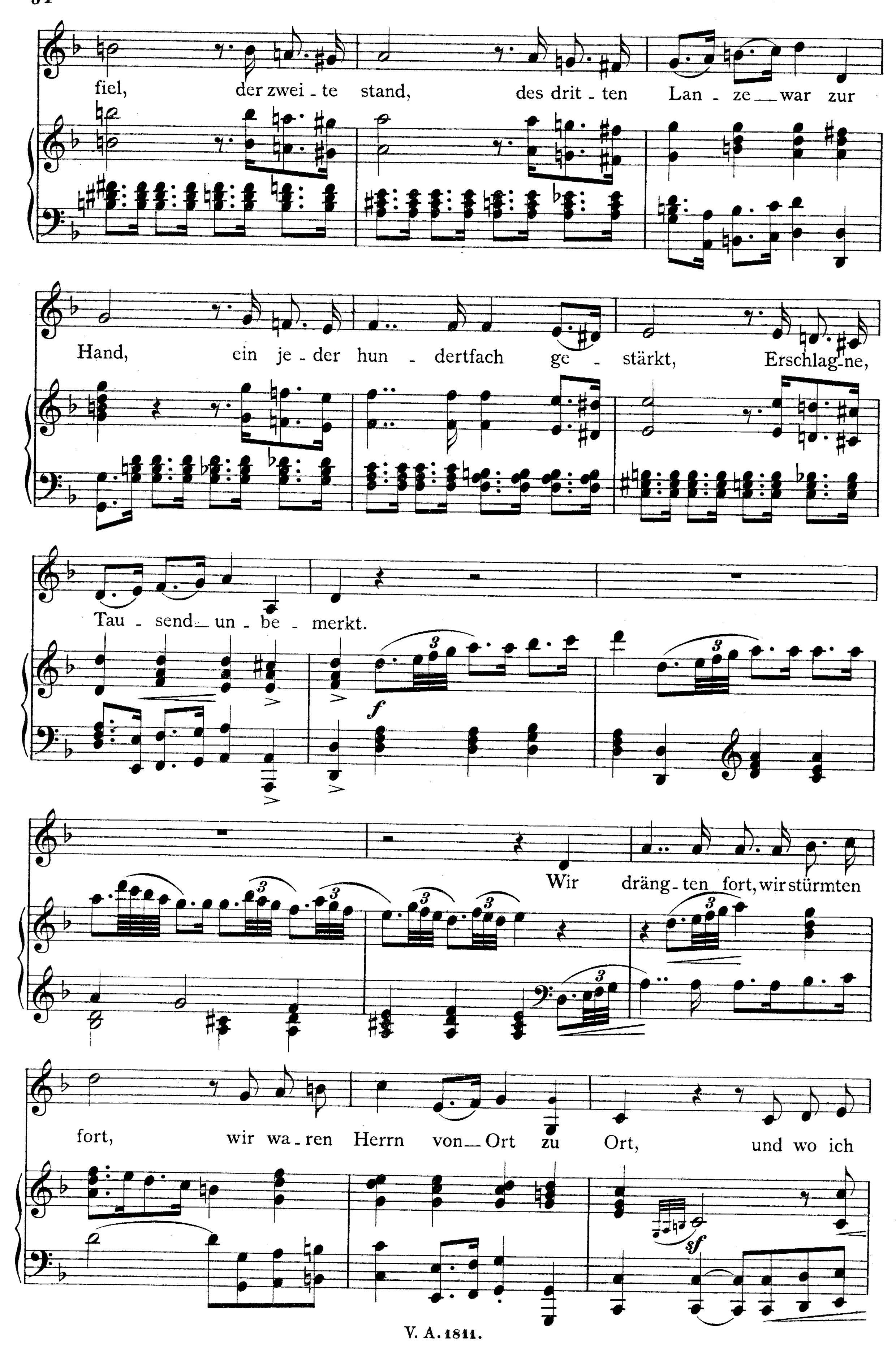
Goethe.
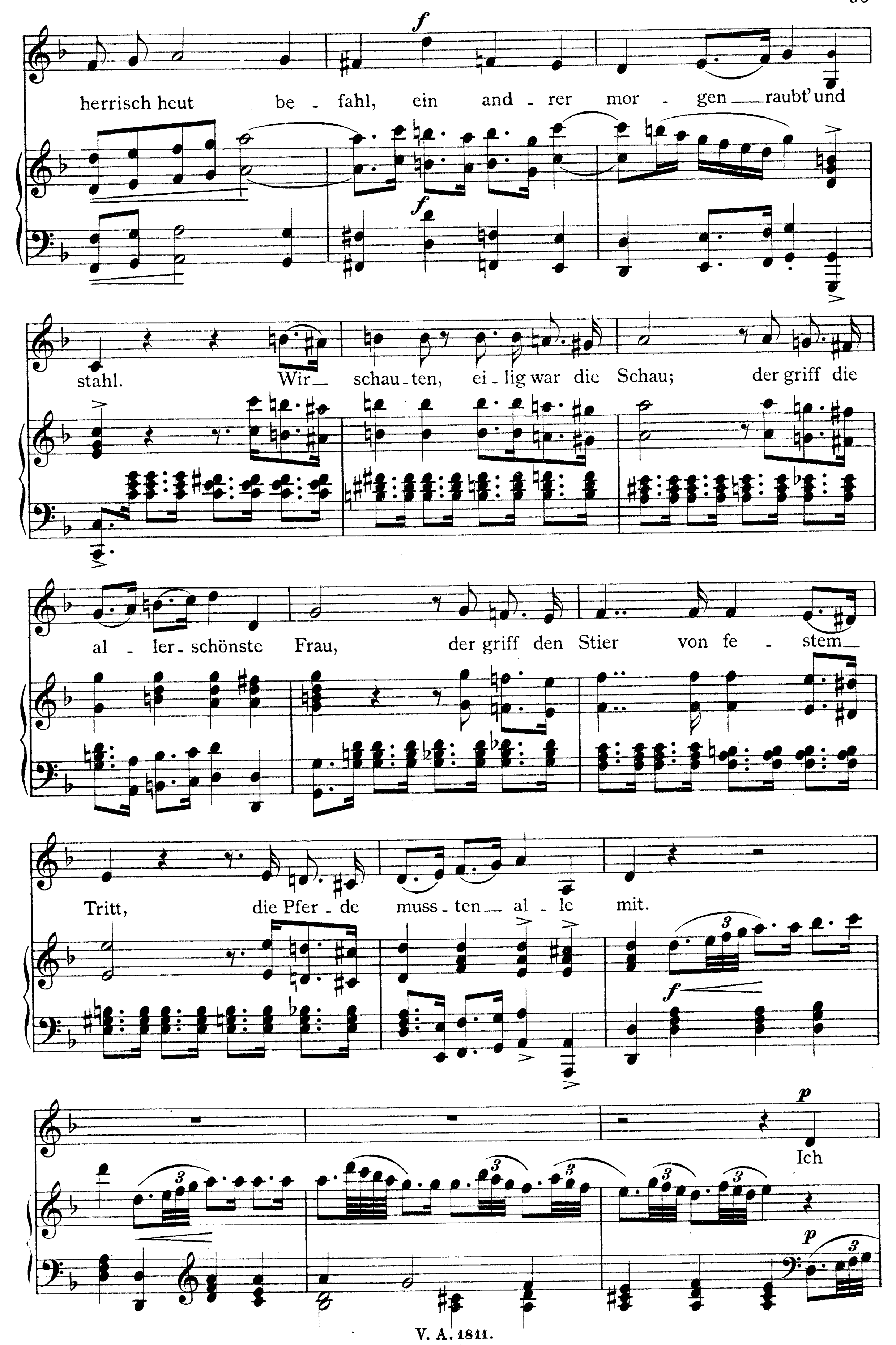
Op. 9 H. VIII Nr. 2.
Componirt 1833, erschienen 1834.

Nr. 19.
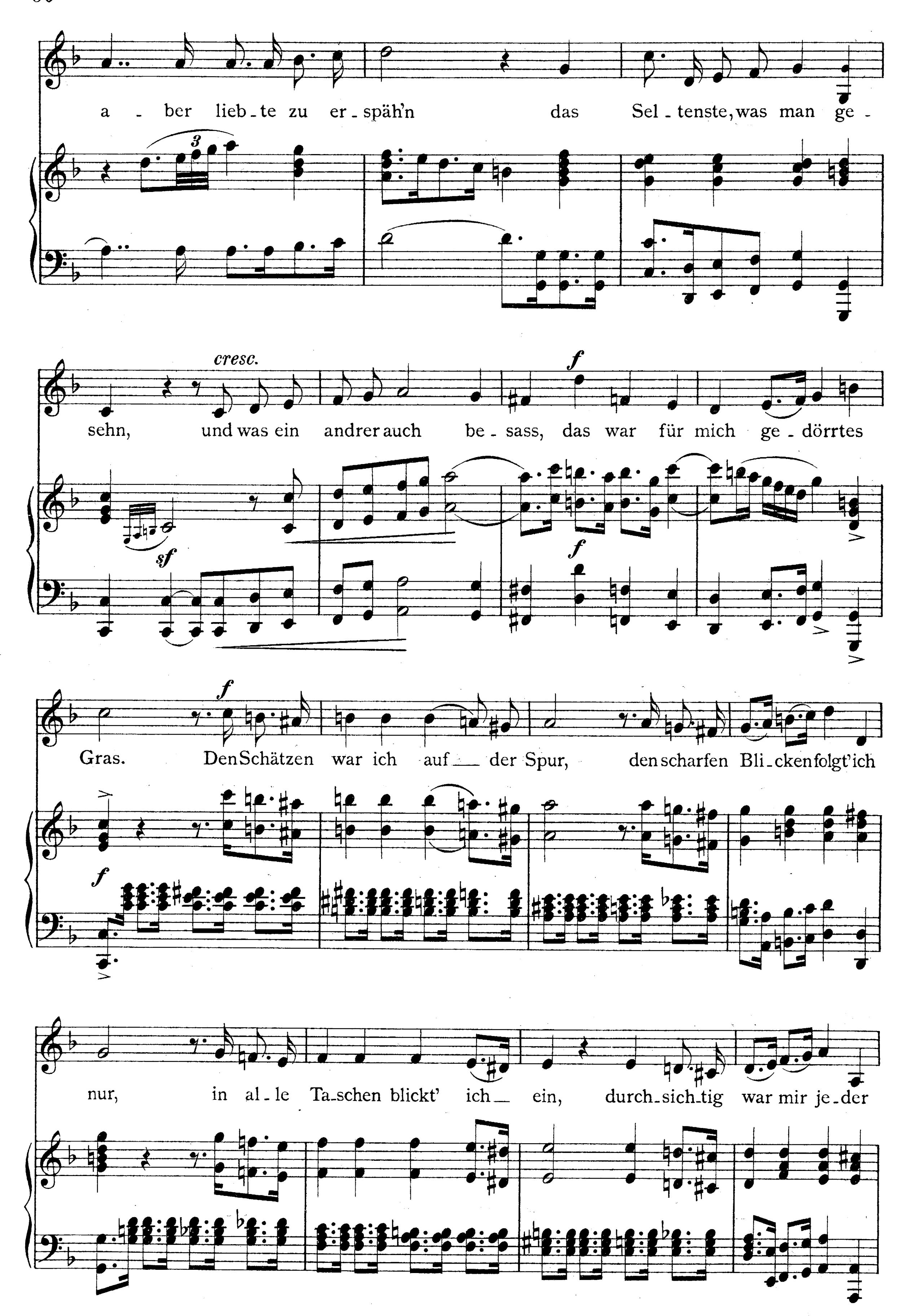



cresc.
Sitz, er prallt zu - rück an dei - nem Sitz.
dimin.
Alla marcia.
p
tr
leggiero
cresc.
f
Von O - sten ka-men wir her-
an, und um den We - sten war's ge - than;
ein lang und breites Volks - ge-
sf
wicht, der er - ste wuss - te vom letz - ten nicht.
sempre f
Der er - ste
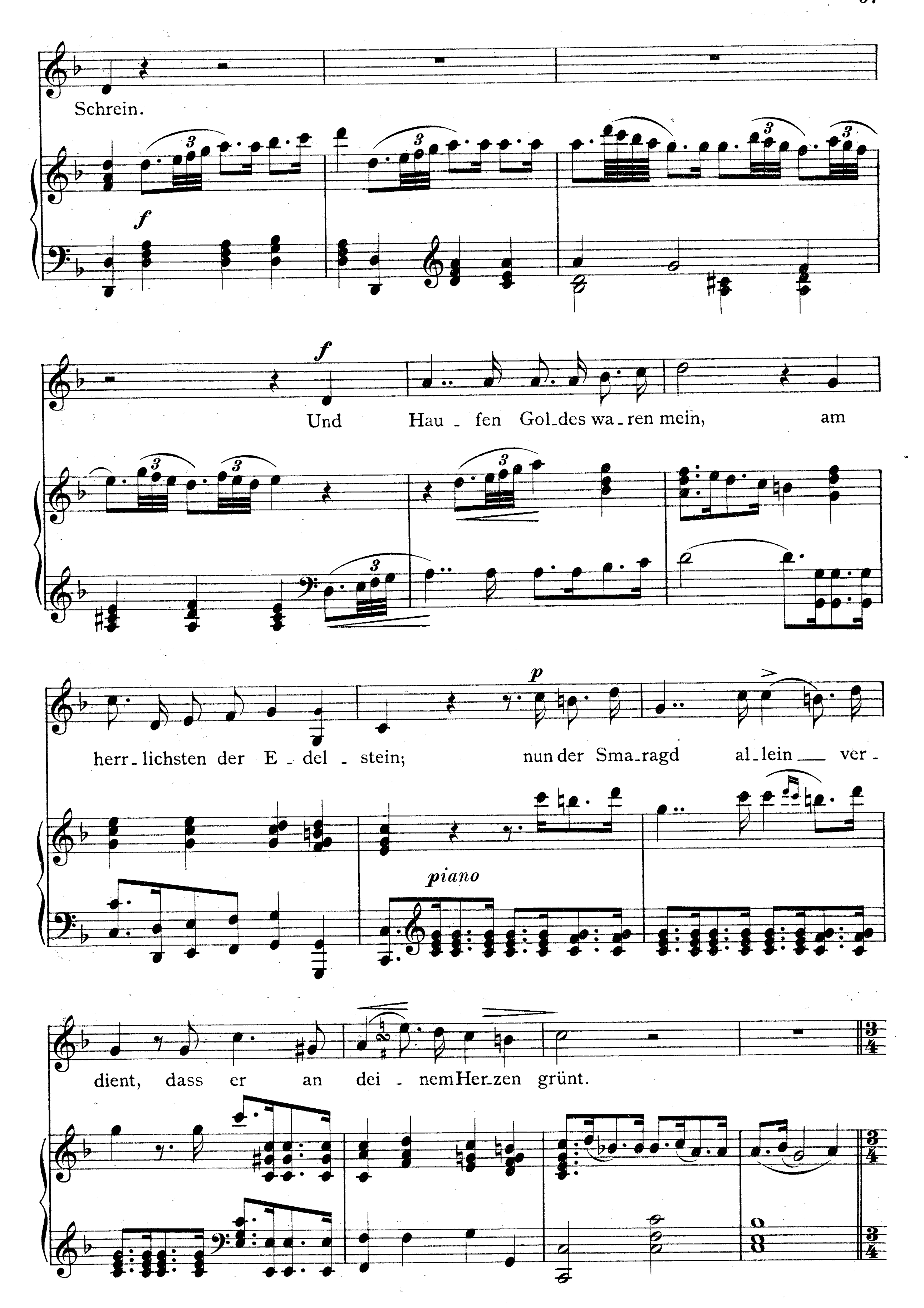

fiel, der zwei - te stand, des drit - ten Lan - ze war zur
Hand, ein je - der hun - dertfach ge - stärkt, Erschlag-ne,
Tau - send un - be - merkt.
Wir dräng - ten fort, wir stürmten
fort, wir wa - ren Herrn von Ort zu Ort, und wo ich
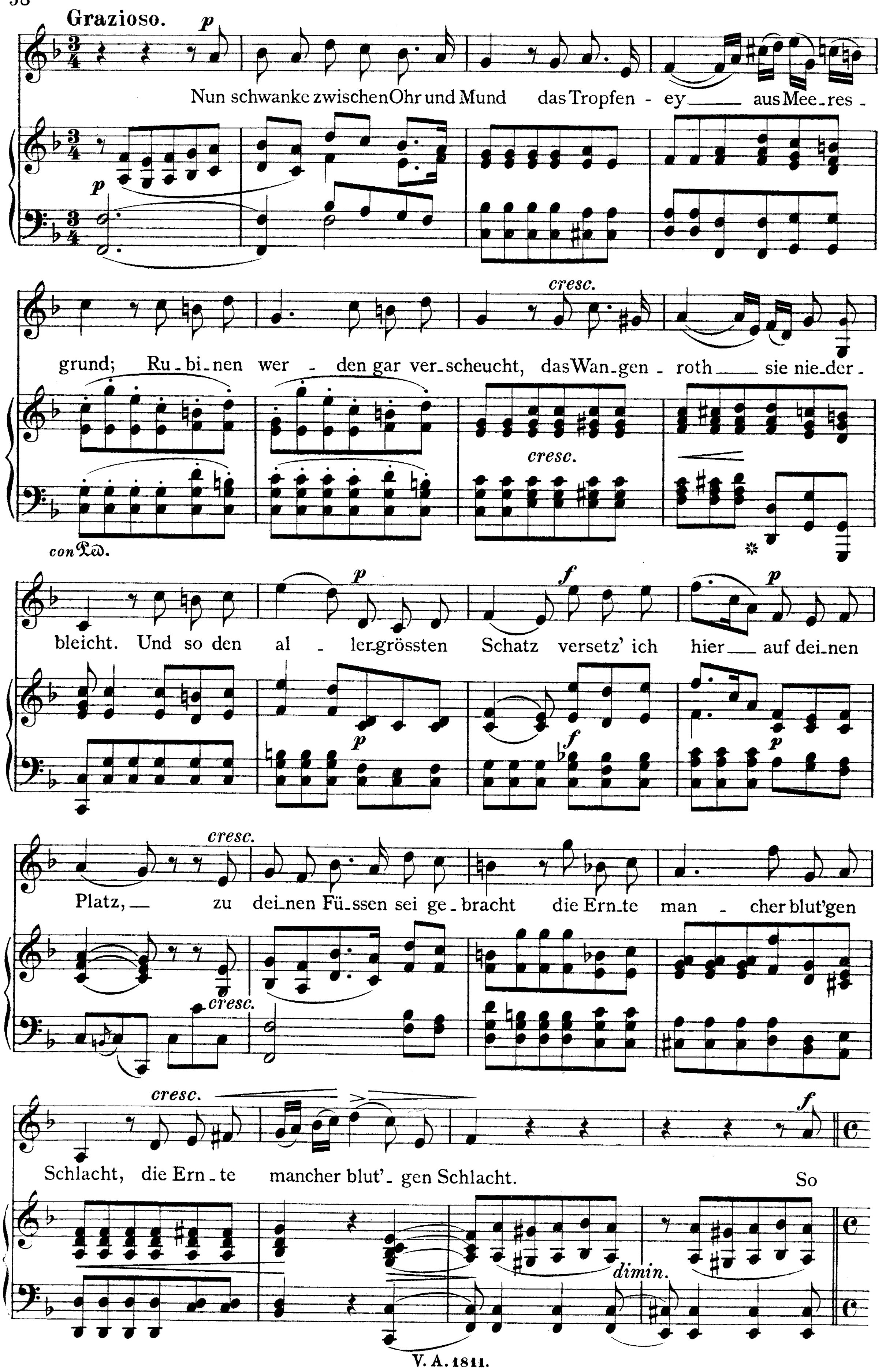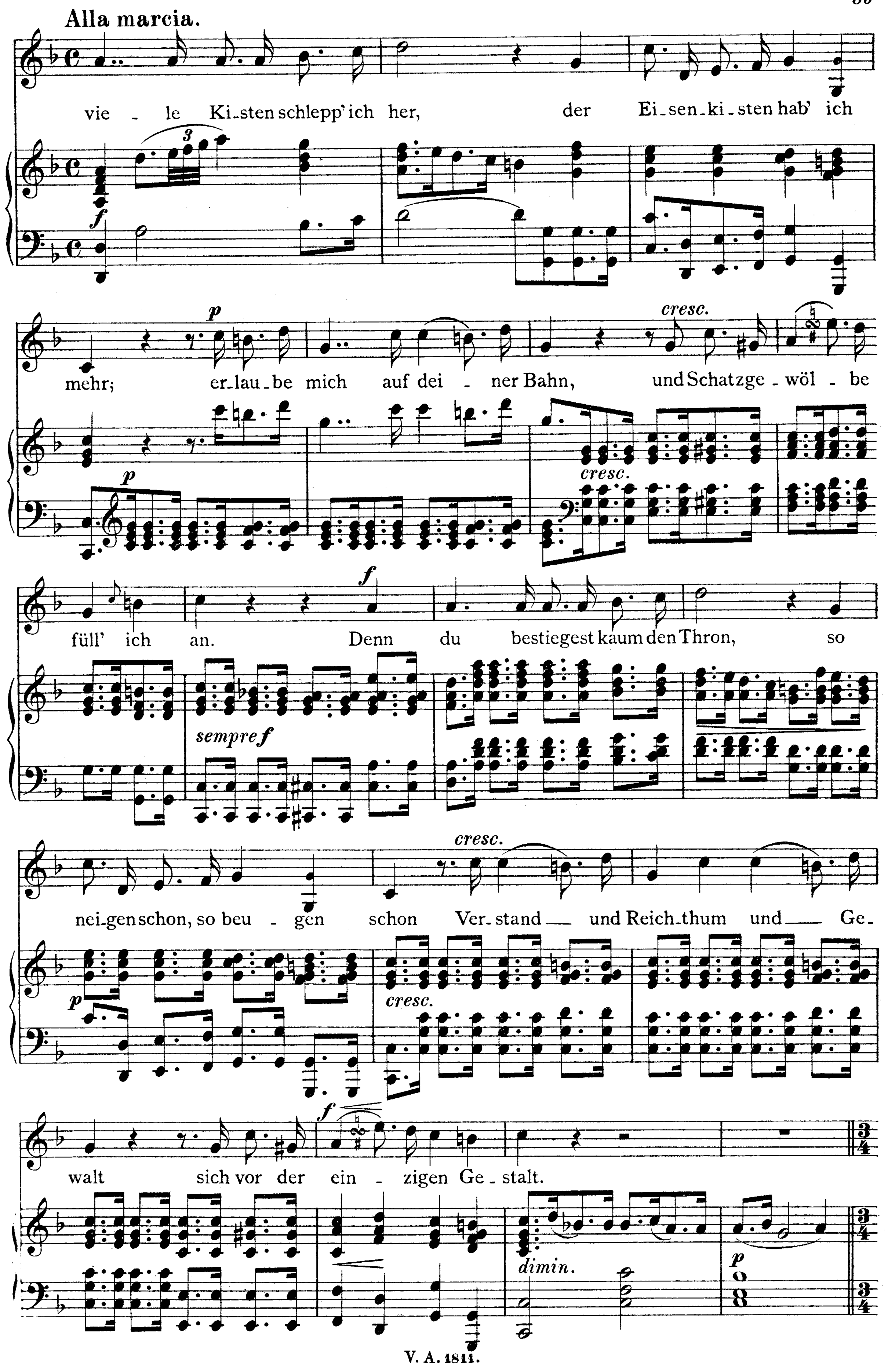


f
herrisch heut be - fahl, ein and - rer mor - gen raubt' und
stahl. Wir schau - ten, ei - lig war die Schau; der griff die
al - ler - schönste Frau, der griff den Stier von fe - stem
Tritt, die Pfer - de muss - ten al - le mit.
p
Ich
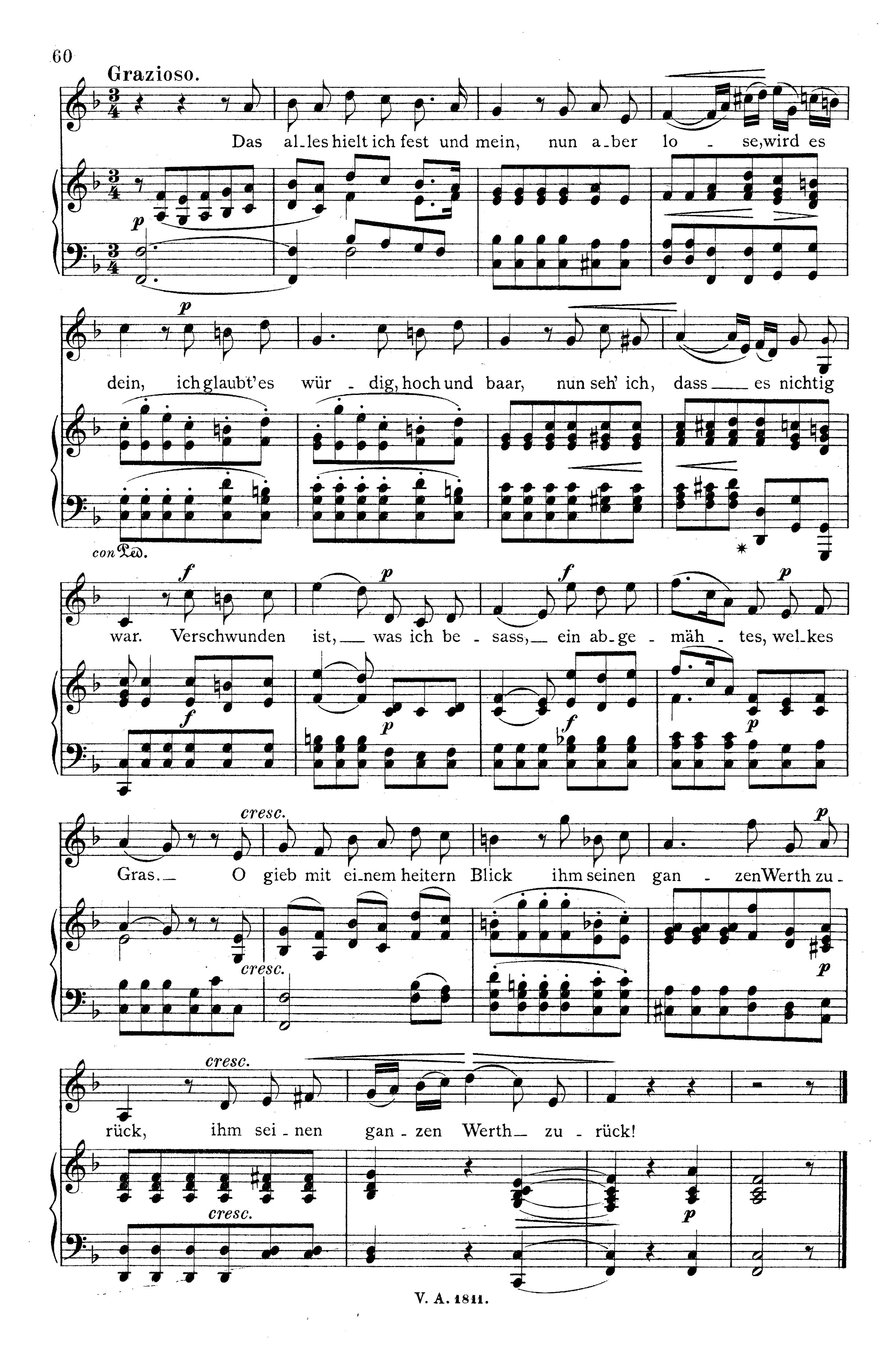


a - ber lieb - te zu er - späh'n das Sel - tenste, was man ge -
cresc.
sehn, und was ein andrer auch be - sass, das war für mich ge - dörrtes
f
Gras. Den Schätzen war ich auf der Spur, den scharfen Bli - cken folgt' ich
f
nur, in al - le Ta - schen blickt' ich ein, durch - sich - tig war mir je - der
sf
f


Schrein.
f
f
Und Hau - fen Gol - des wa - ren mein, am
herr - lichsten der E - del - stein; nun der Sma - ragd al - lein ver -
p
piano
dient, dass er an dei - nem Her - zen grünt.


Grazioso.
Nun schwanke zwischen Ohr und Mund das Tropfen - ey aus Mee_res -
grund; Ru_bi_nen wer - den gar ver_scheucht, das Wan_gen - roth sie nie_der -
cresc.
con Ped.
bleicht. Und so den al - ler_grössten Schatz versetz' ich hier auf dei_nen
Platz, zu dei_nen Fü_ssen sei ge_bracht die Ern_te man - cher blut'gen
cresc.
Schlacht, die Ern_te mancher blut'_gen Schlacht. So
cresc.
dimin.


Alla marcia.
vie - le Ki-sten schlepp' ich her, der Ei-sen-ki-sten hab' ich
mehr; er-lau-be mich auf dei - ner Bahn, und Schatzge - wöl - be
füll' ich an. Denn du bestiegest kaum den Thron, so
nei-gen schon, so beu - gen schon Ver-stand — und Reich-thum und — Ge-
walt sich vor der ein - zigen Ge - stalt.
f
p
cresc.
sempre f
dimin.
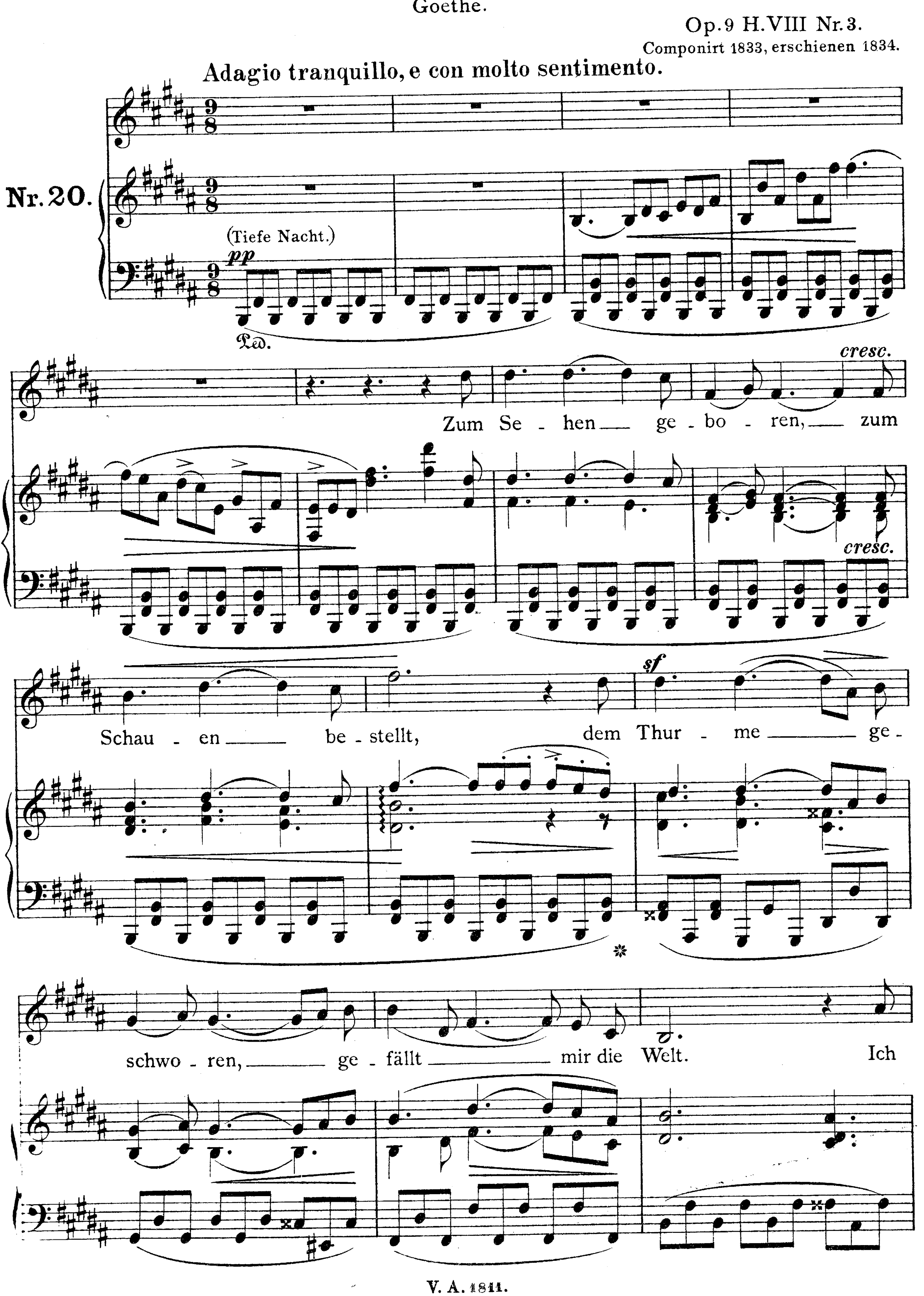


Grazioso.
Das al-les hielt ich fest und mein, nun a-ber lo - se, wird es
dein, ich glaubt' es wür - dig, hoch und baar, nun seh' ich, dass es nichtig
war. Verschwunden ist, was ich be - sass, ein ab-ge - mäh - tes, wel-kes
Gras. O gieb mit ei-nem heitern Blick ihm seinen gan - zen Werth zu-
rück, ihm sei-nen gan - zen Werth zu - rück!
p
f
cresc.
con Ped.

c) Lynceus, der Thürmer, auf Faust's Sternwarte singend.

Goethe.

Op. 9 H. VIII Nr. 3.
Componirt 1833, erschienen 1834.





cresc. *p*

blick in die Fer - ne, ich seh' in die

cresc. *cresc. assai* *piano*

Ped. *

cresc.

Näh' den Mond und die Ster - ne, den

cresc.

Ped. *

p

Wald und das Reh!
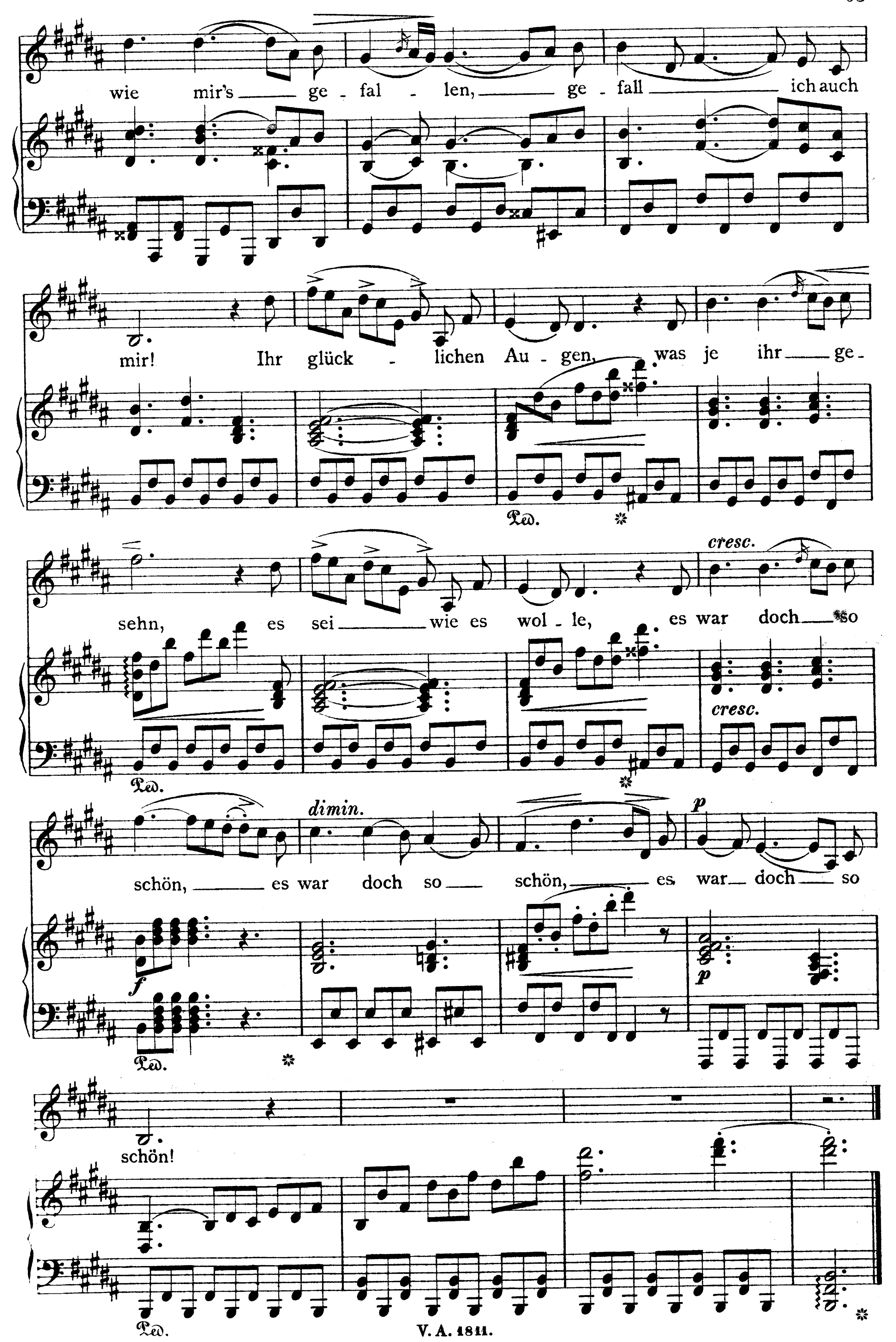
p *dimin.*

So

Ped.

seh' ich in al - len die e - wi - ge Zier, und

*


wie mir's ge - fal - len, ge - fall ich auch
mir! Ihr glück - lichen Au - gen, was je ihr ge -
sehn, es sei wie es wol - le, es war doch so
cresc.
schön, es war doch so schön, es war doch so
dimin.
p
f
schön!
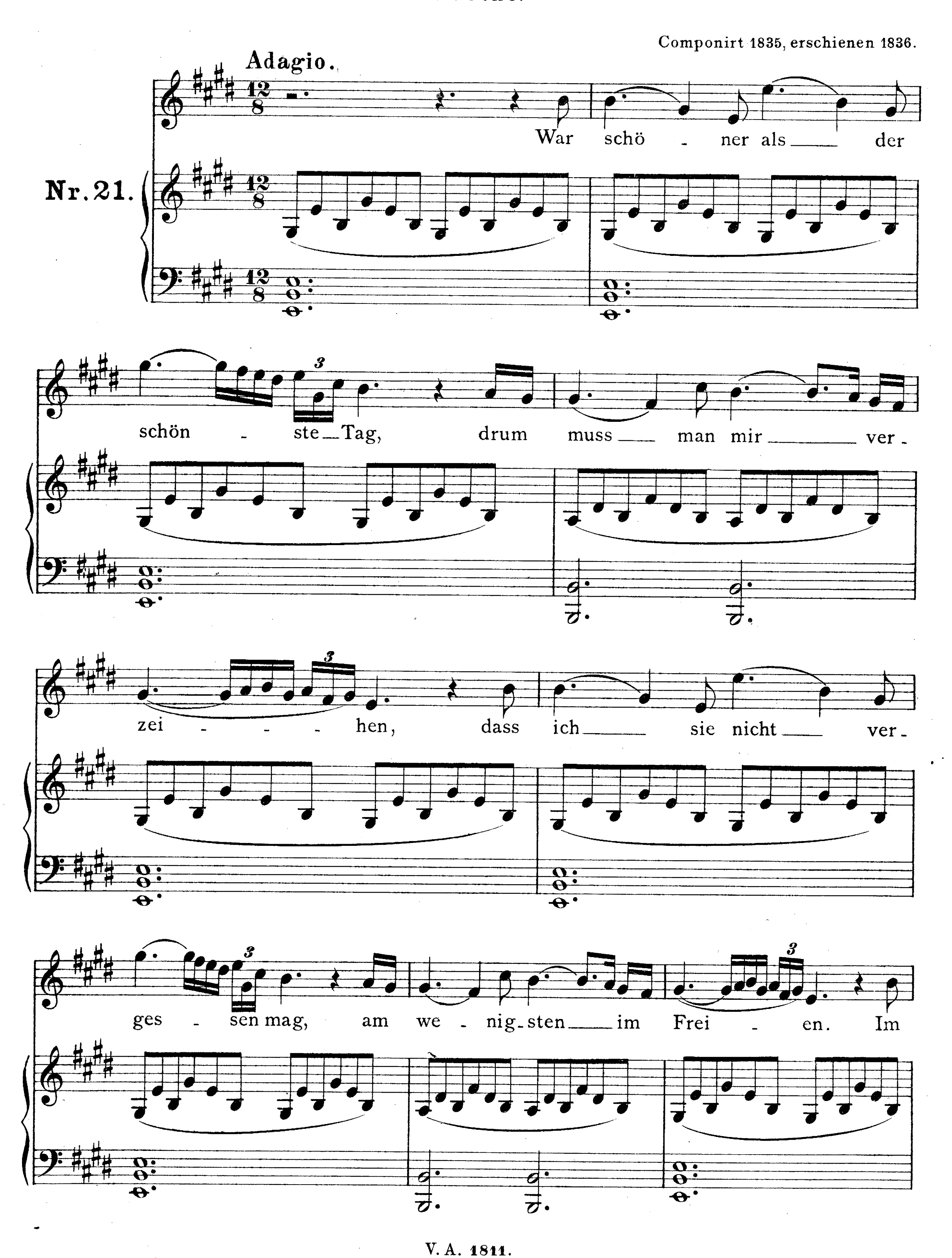
e.) Philosophischem sich nähernd.
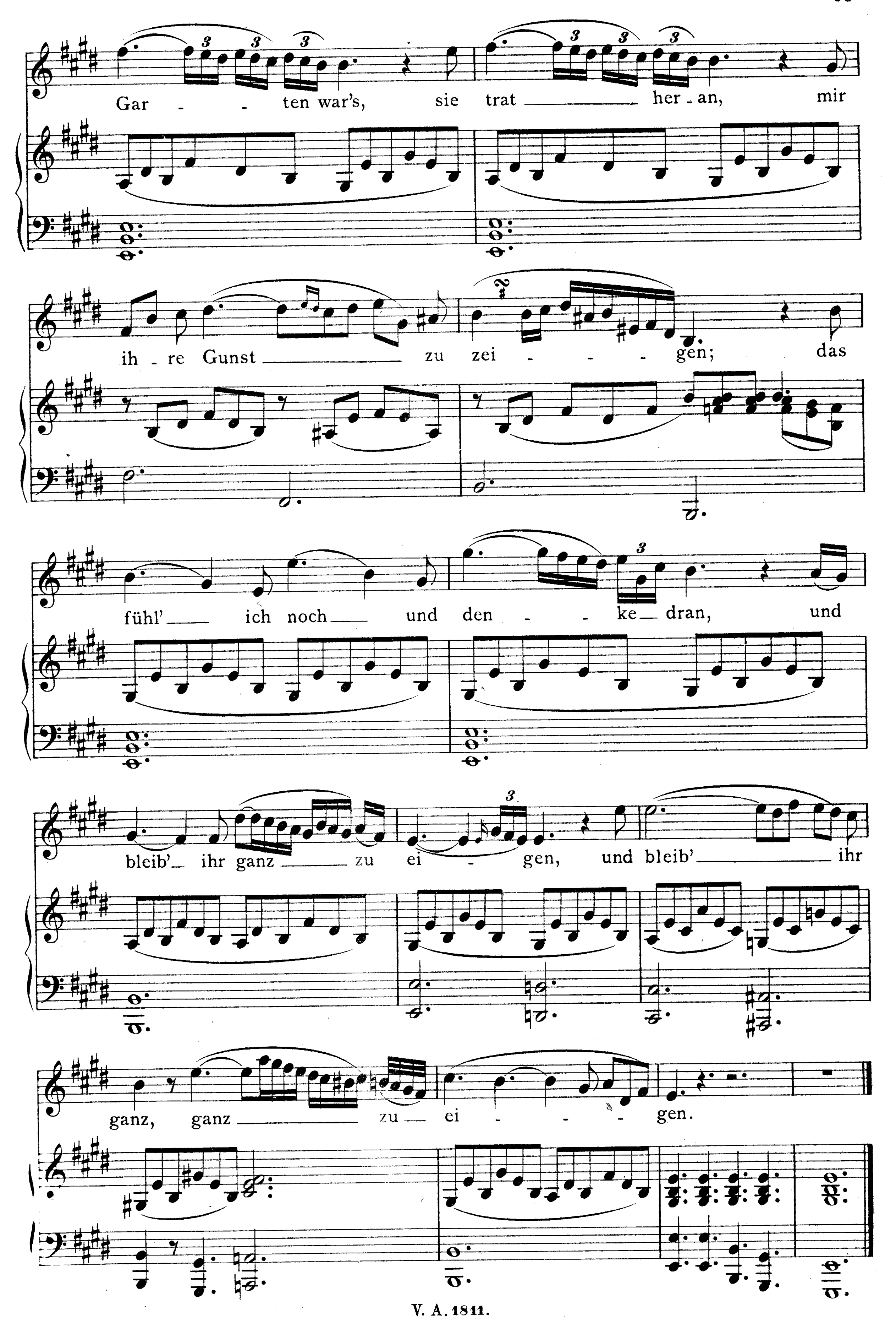
Canzonette.

Goethe.

Componirt 1835, erschienen 1836.

Nr. 21.
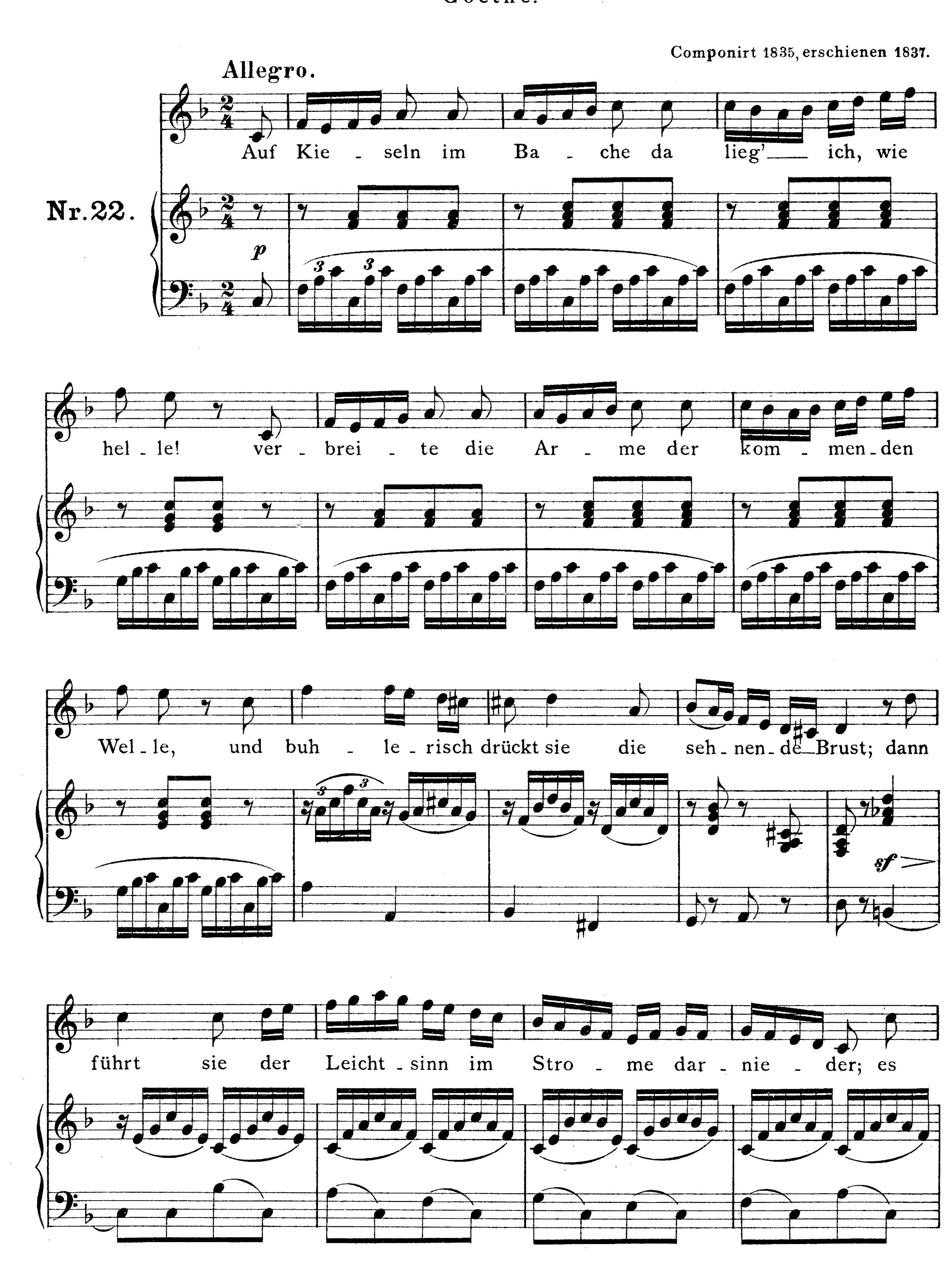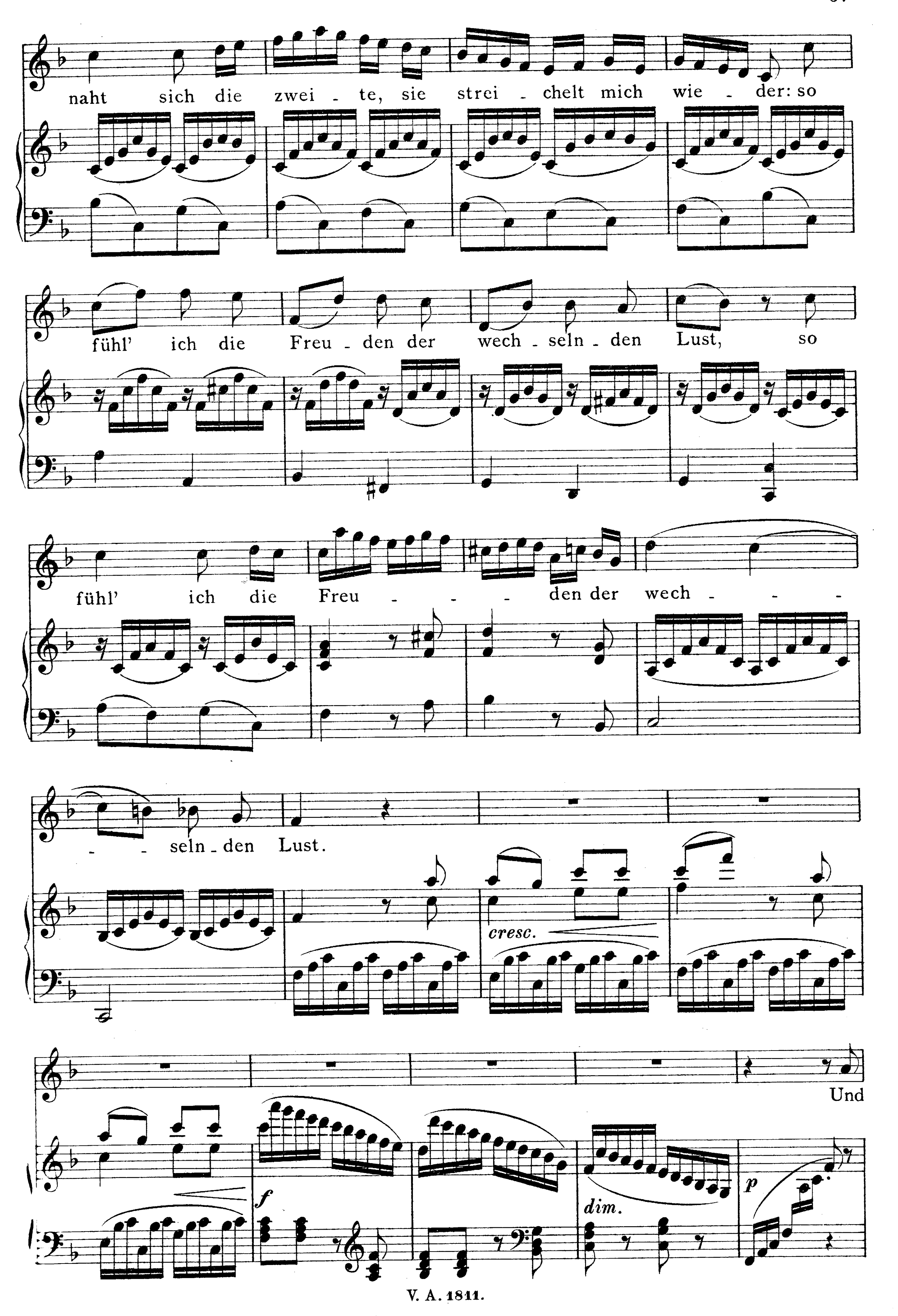




Gar - - ten war's, sie trat her - an, mir
ih - re Gunst zu zei - - - gen; das
fühl' ich noch und den - - ke - dran, und
bleib' ihr ganz zu ei - gen, und bleib' ihr
ganz, ganz zu - ei - - - gen.
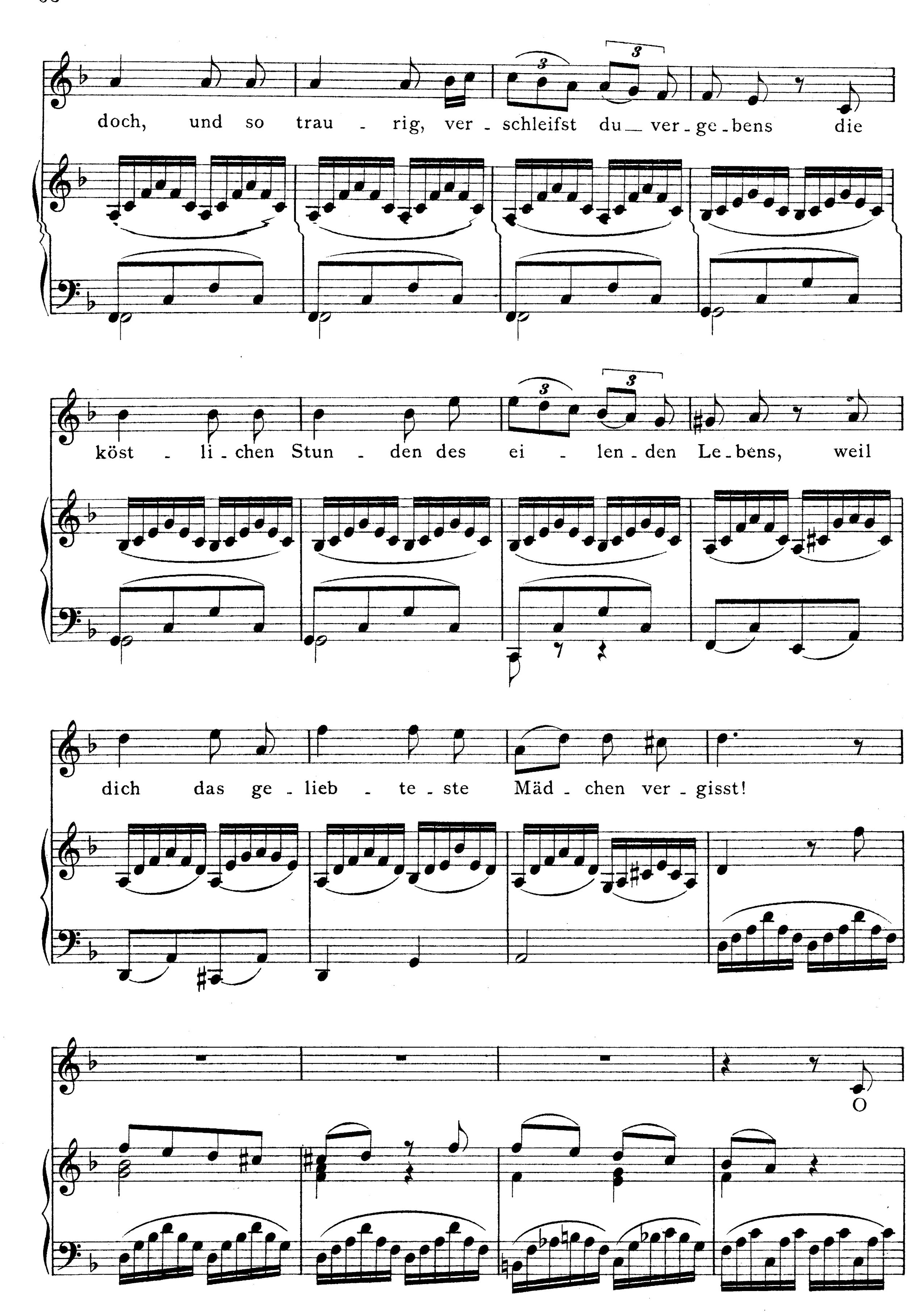
Wechsel.
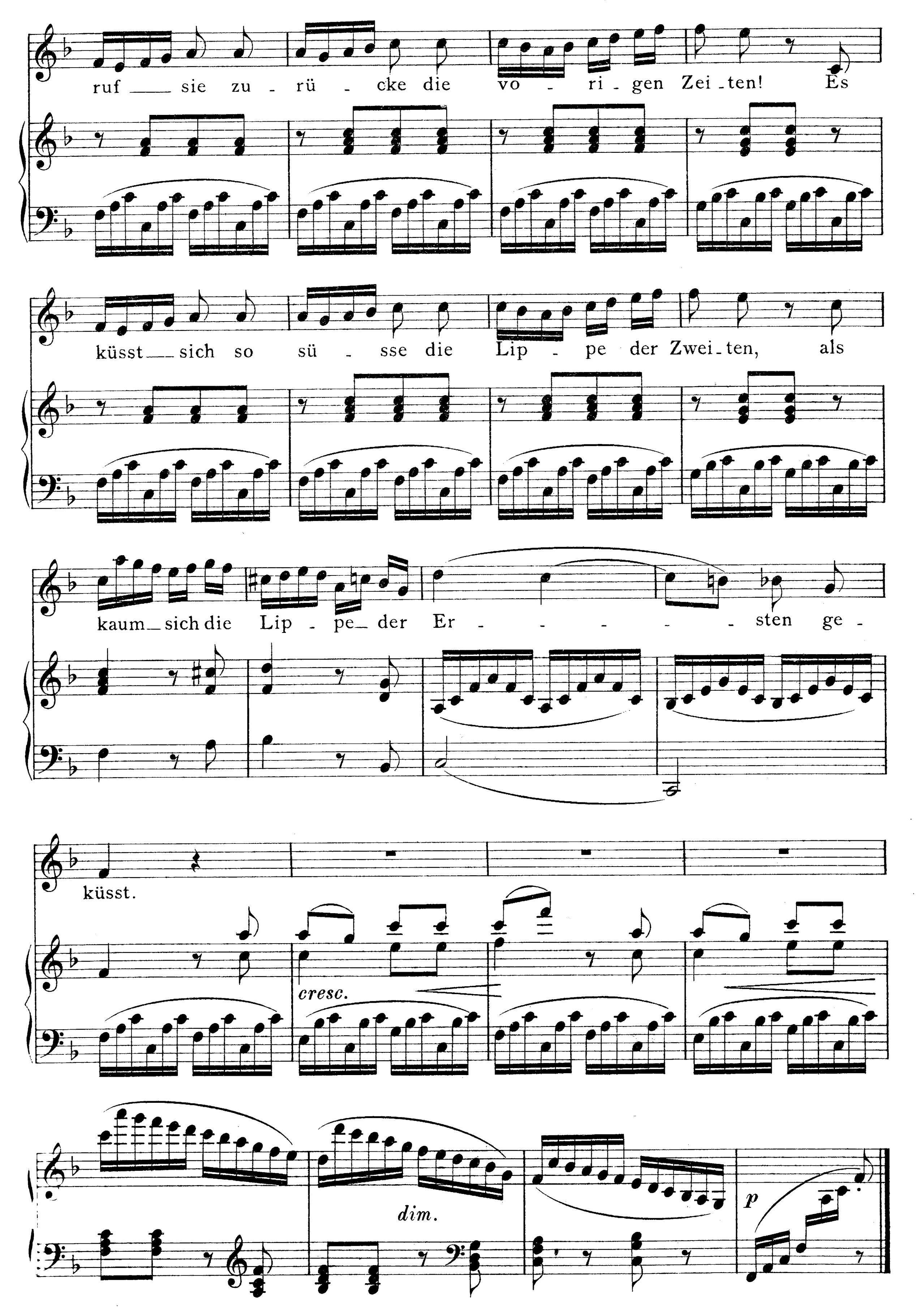
Goethe.

Componirt 1835, erschienen 1837.




naht sich die zwei - te, sie strei - chelt mich wie - der: so
fühl' ich die Freu - den der wech - seln - den Lust, so
fühl' ich die Freu - - - den der wech - - -
- - seln - den Lust.
cresc.
f
dim.
p
Und
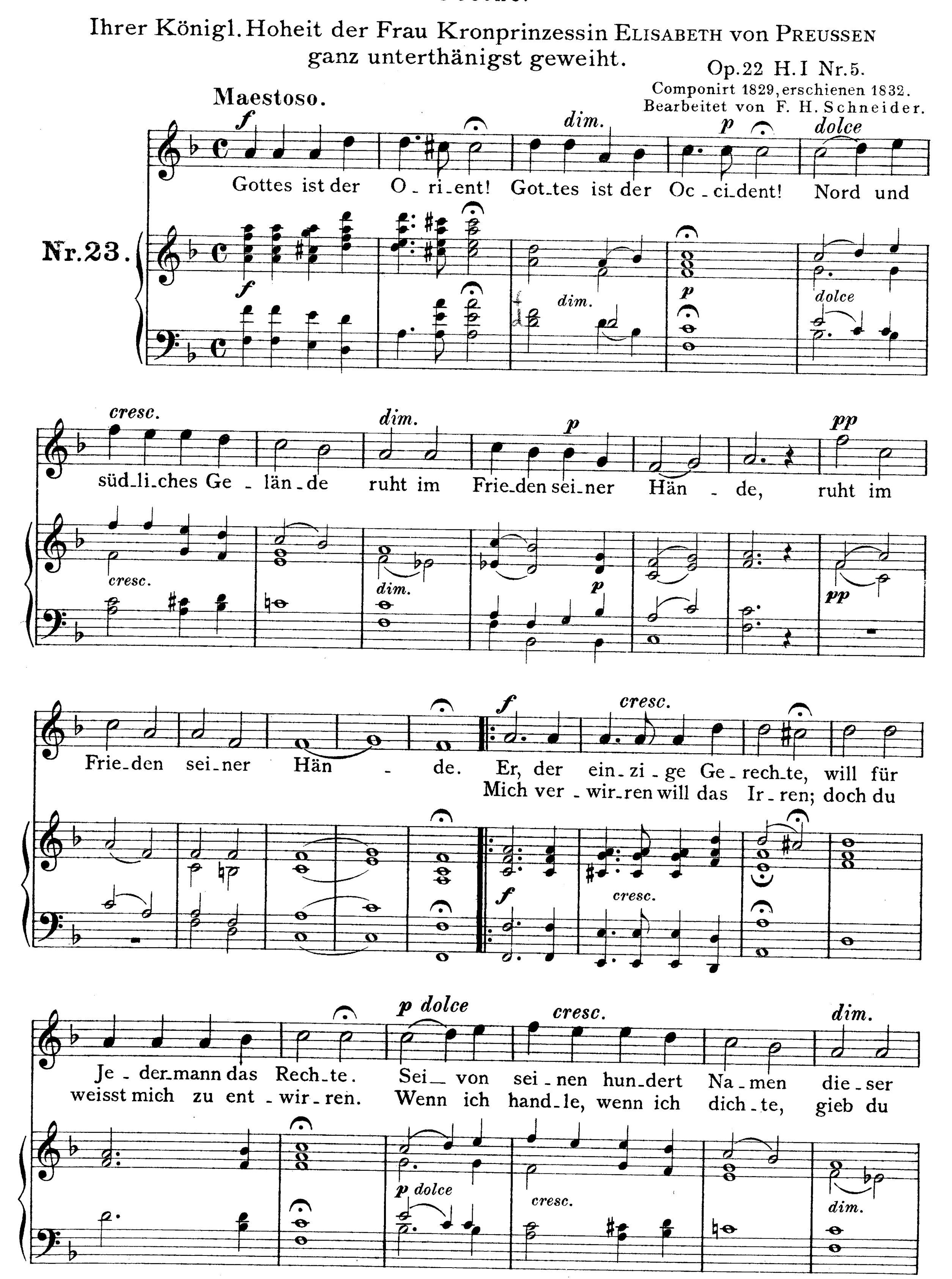

doch, und so trau - rig, ver - schleifst du — ver - ge - bens die
köst - li - chen Stun - den des ei - len - den Le - bens, weil
dich das ge - lieb - te - ste Mäd - chen ver - gisst!
O
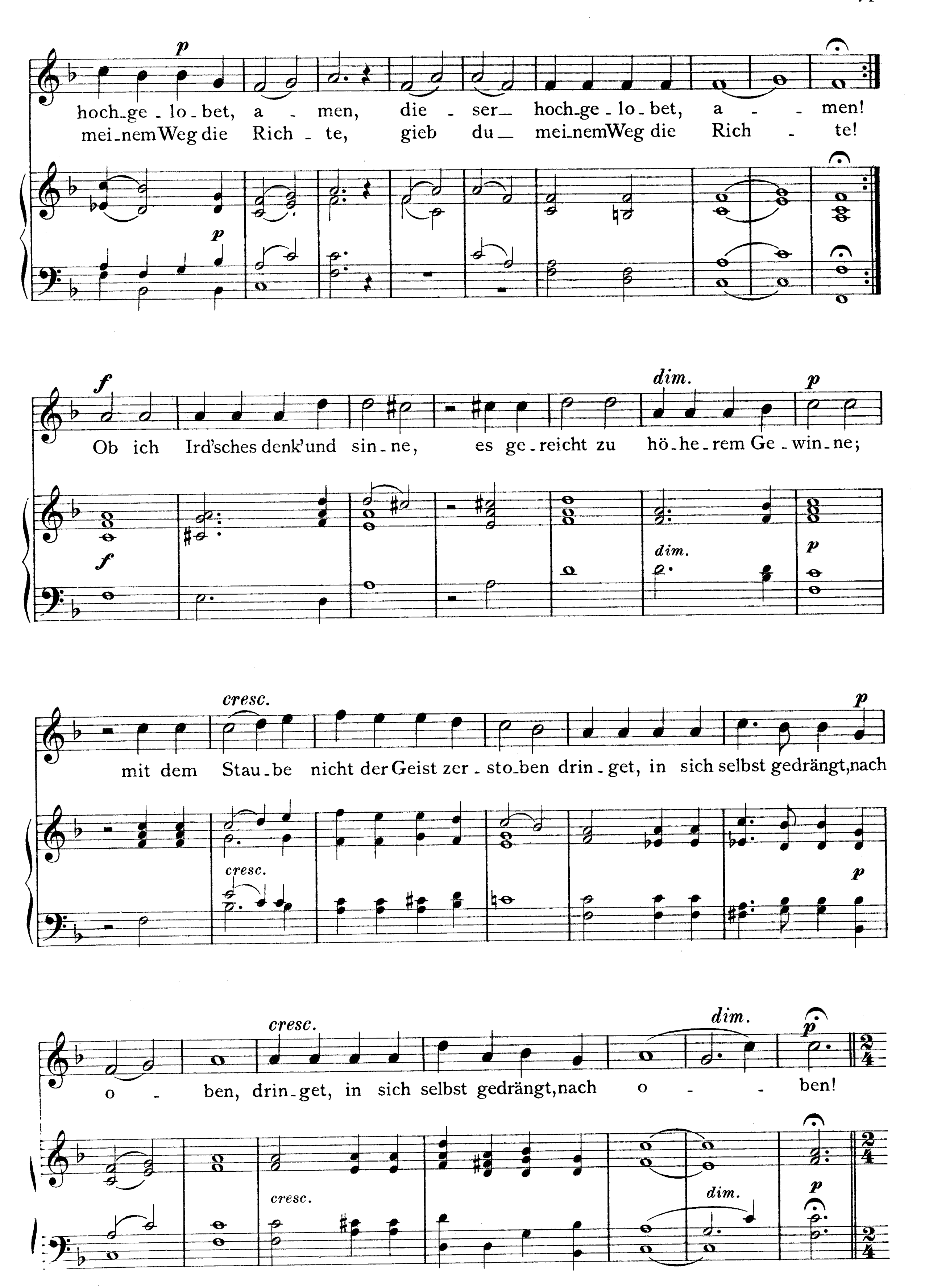


ruf — sie zu - rü - cke die vo - ri - gen Zei - ten! Es
küsst — sich so sü - sse die Lip - pe der Zwei - ten, als
kaum — sich die Lip - pe — der Er - - - - - sten ge -
küsst.
cresc.
dim.
p
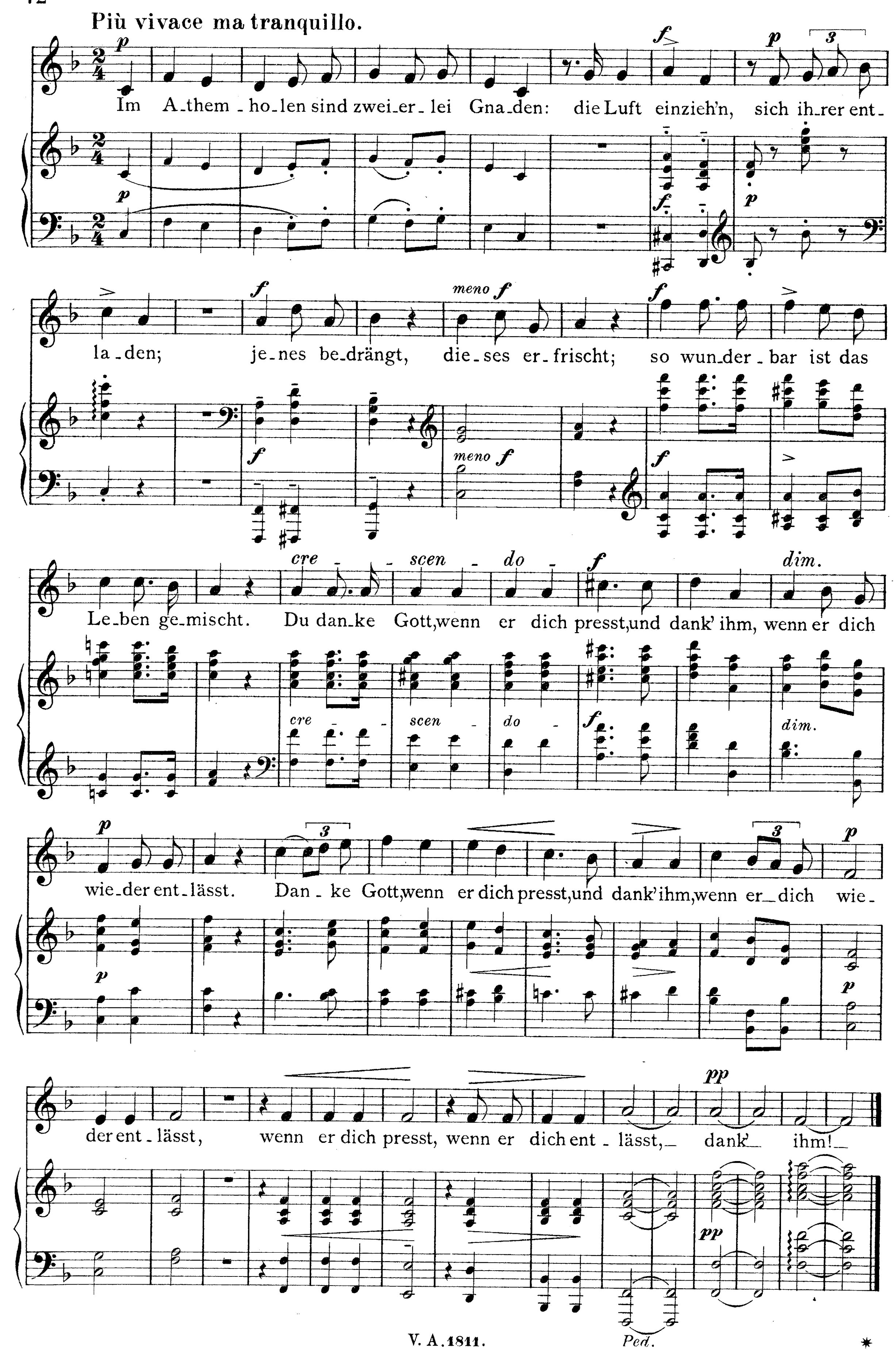
„Gottes ist der Orient!"

Goethe.




p
hoch-ge-lo-bet, a - men, die - ser- hoch-ge-lo-bet, a - - men!
mei-nem Weg die Rich - te, gieb du- mei-nem Weg die Rich - te!
p
f
dim.
p
Ob ich Ird'sches denk' und sin-ne, es ge-reicht zu hö-he-rem Ge-win-ne;
f
dim.
p
cresc.
p
mit dem Stau-be nicht der Geist zer-sto-ben drin-get, in sich selbst gedrängt, nach
cresc.
p
cresc.
dim.
p
o - ben, drin-get, in sich selbst gedrängt, nach o - - ben!
cresc.
dim.
p

Più vivace ma tranquillo.
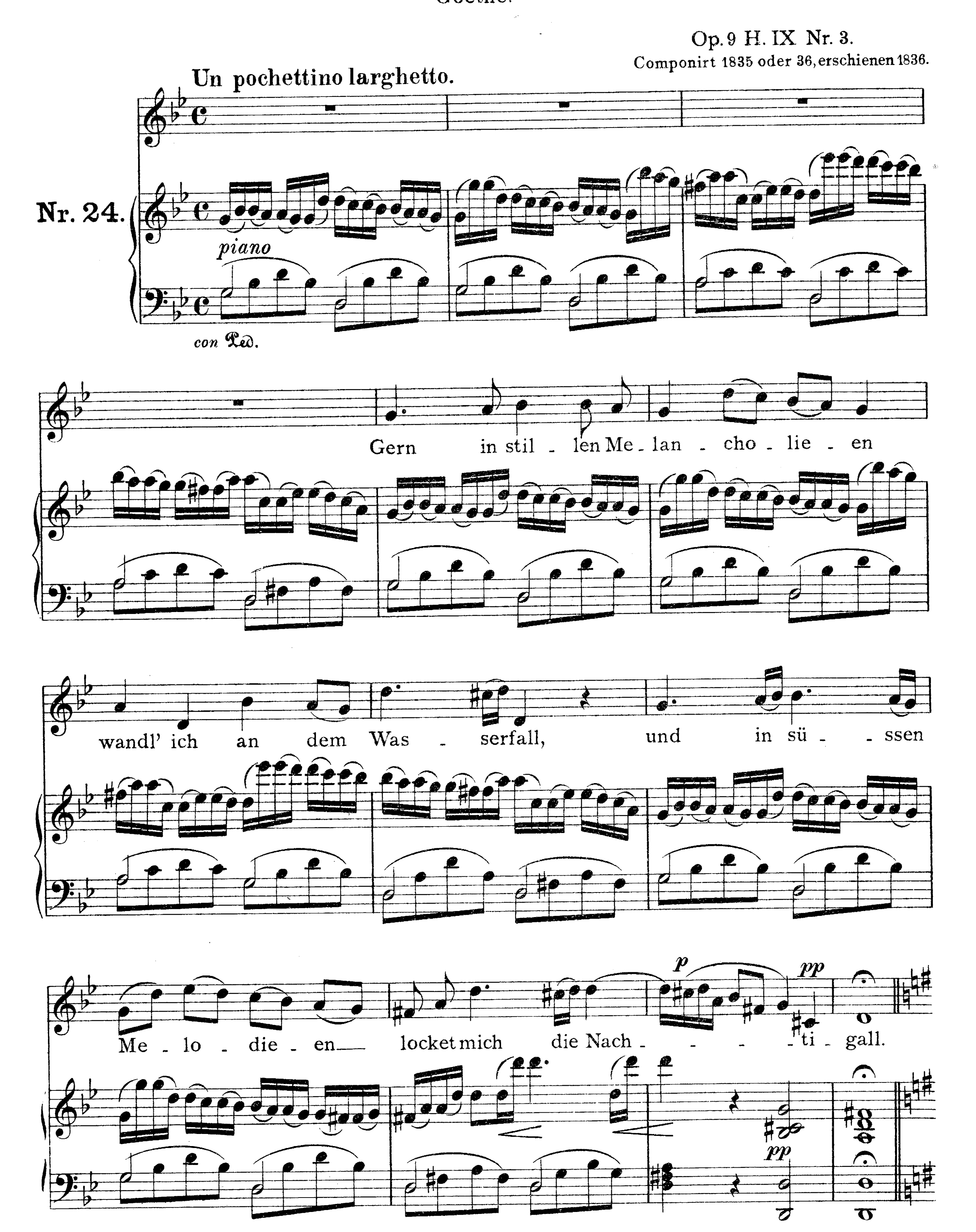


f.) Vier heitere Gesänge.
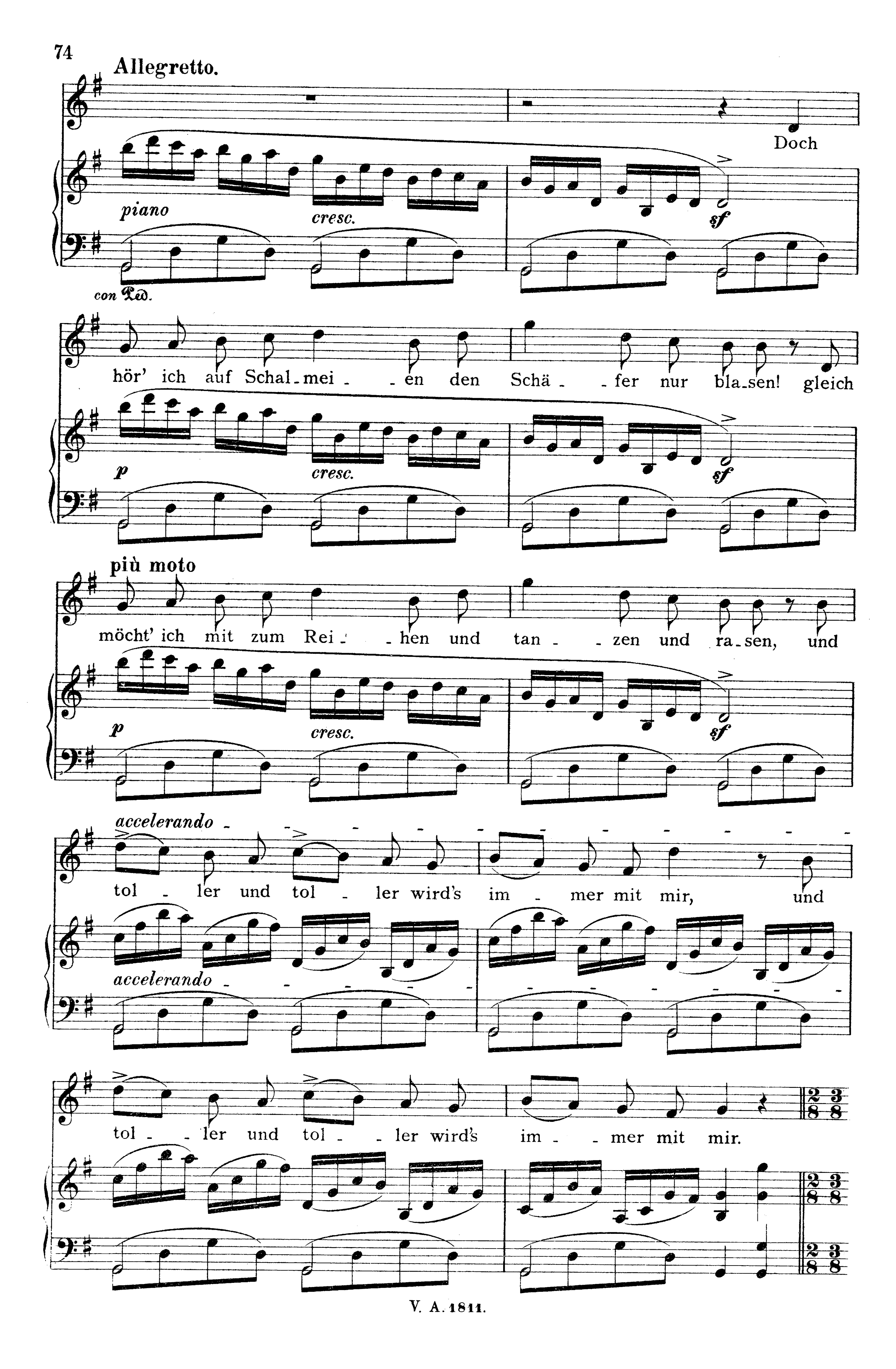
Die verliebte Schäferin Scapine.

Goethe.

Op. 9 H. IX Nr. 3.
Componirt 1835 oder 36, erschienen 1836.

Nr. 24.




Allegretto.
Doch
piano
cresc.
sf
con Ped.
hör' ich auf Schal-mei-en den Schä-fer nur bla-sen! gleich
p
cresc.
sf
più moto
möcht' ich mit zum Rei-hen und tan-zen und ra-sen, und
p
cresc.
sf
accelerando
tol-ler und tol-ler wird's im-mer mit mir, und
accelerando
tol-ler und tol-ler wird's im-mer mit mir.

Presto assai.

Seh ich ei - ne Na - se, möcht' ich sie zup - fen; seh ich Pe - rü - cken,

sforzato

möcht' ich sie rup - fen; seh ich ei - nen Rü - cken, möcht' ich ihn pat - schen;

seh ich ei - ne Wange, möcht' ich sie klatschen — zupfen;

f *sforzato*

rupfen; patschen;

Allegro.

klatschen.

soave *diminuendo* *sf*

con Ped.



Allegretto, sempre meno mosso.

Hör ich Schalmei - en, lauf' ich zum Rei - hen, tol - ler und tol - ler wird's im - mer mit mir.

p *sf* *ri - tar - dan - do* *ritard.* *tenero*

Larghetto.

sempre piano

Nur in stil - len Me - lan - cho - lie - en wandl' ich an dem Was - ser - fall,

und in sü - ssen Me - lo - die - en lo - cket mich die Nach - ti - gall.
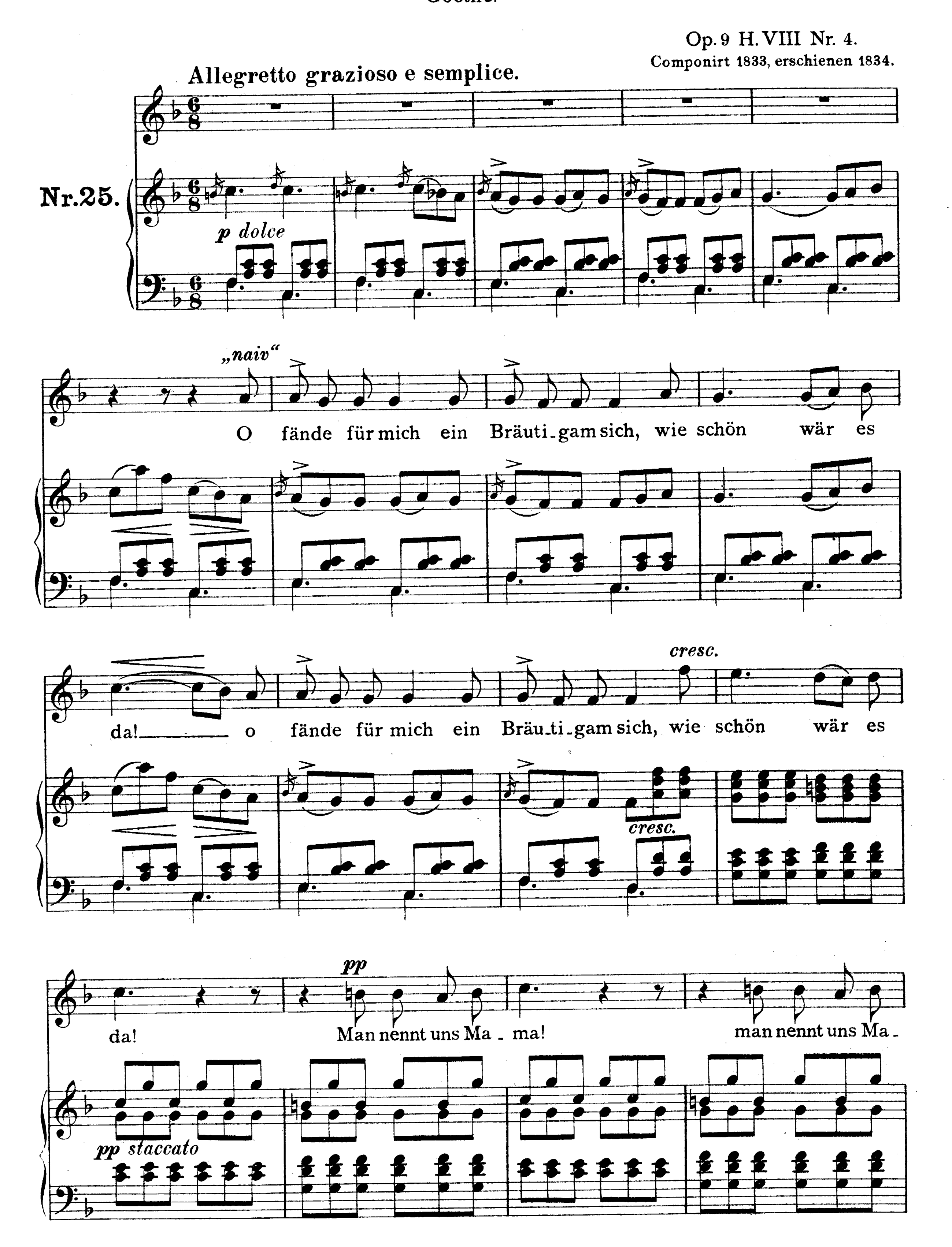
pp *tr*
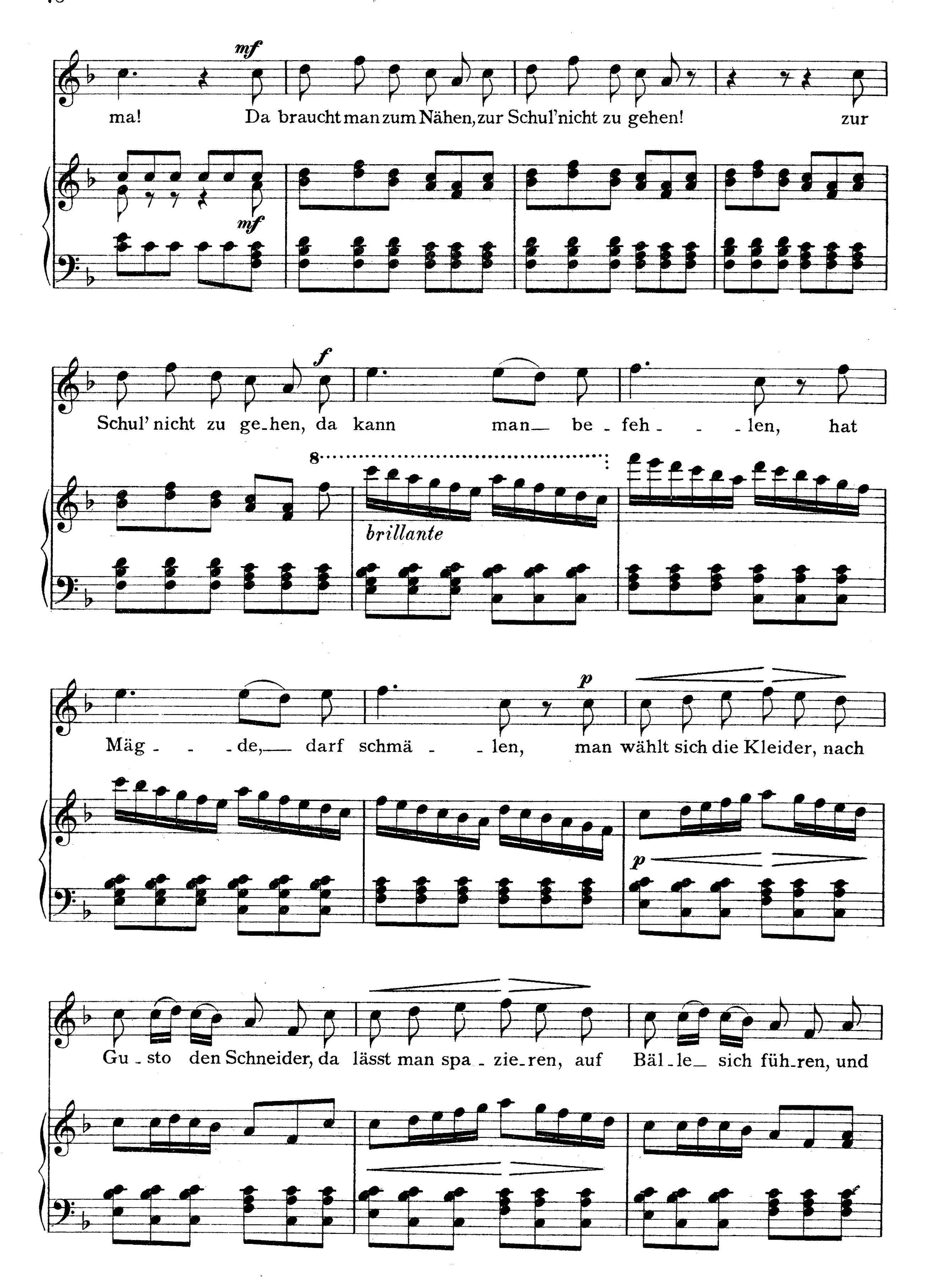
Mädchenwünsche.
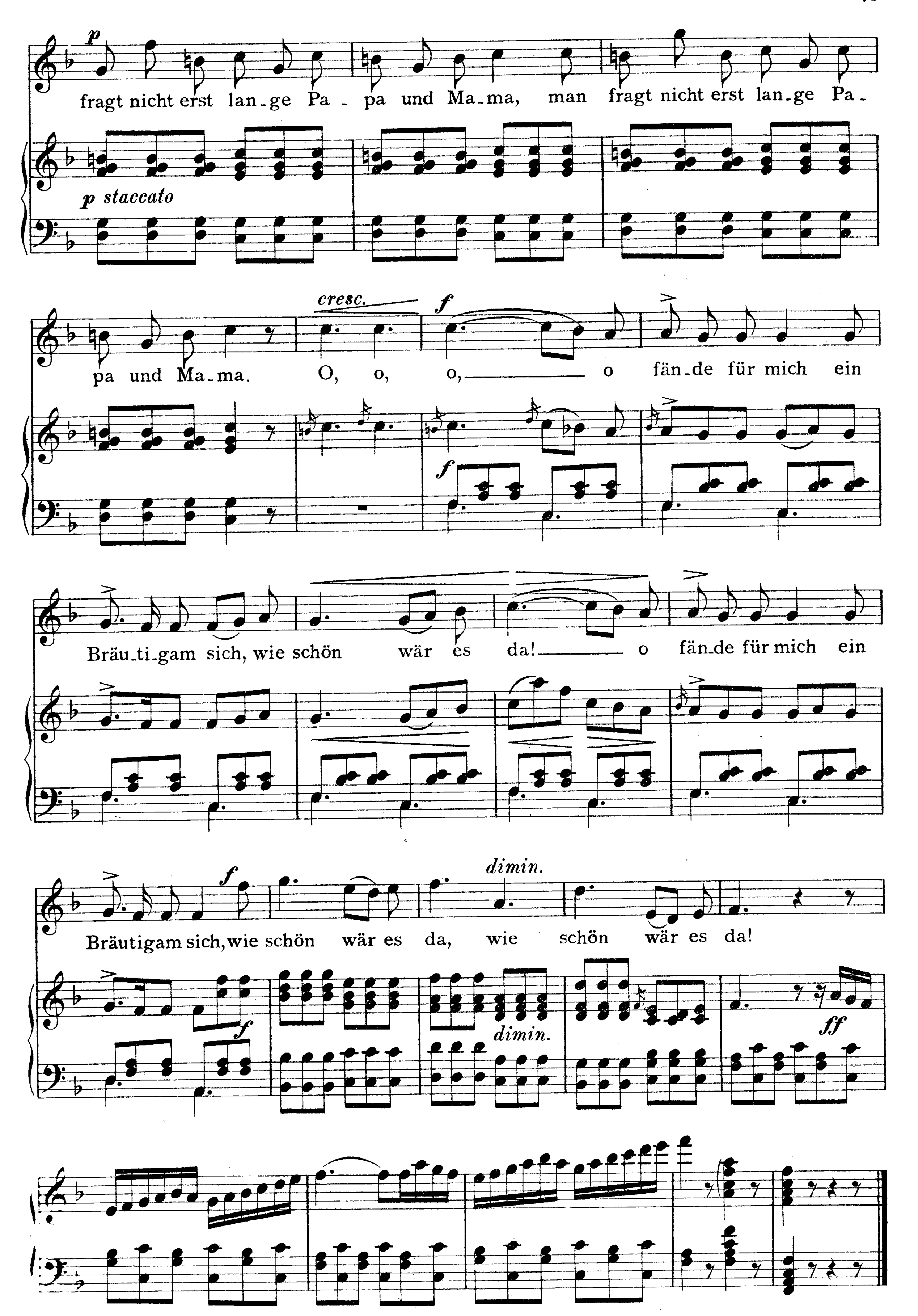
Goethe.

Op. 9 H. VIII Nr. 4.
Componirt 1833, erschienen 1834.

Nr. 25.
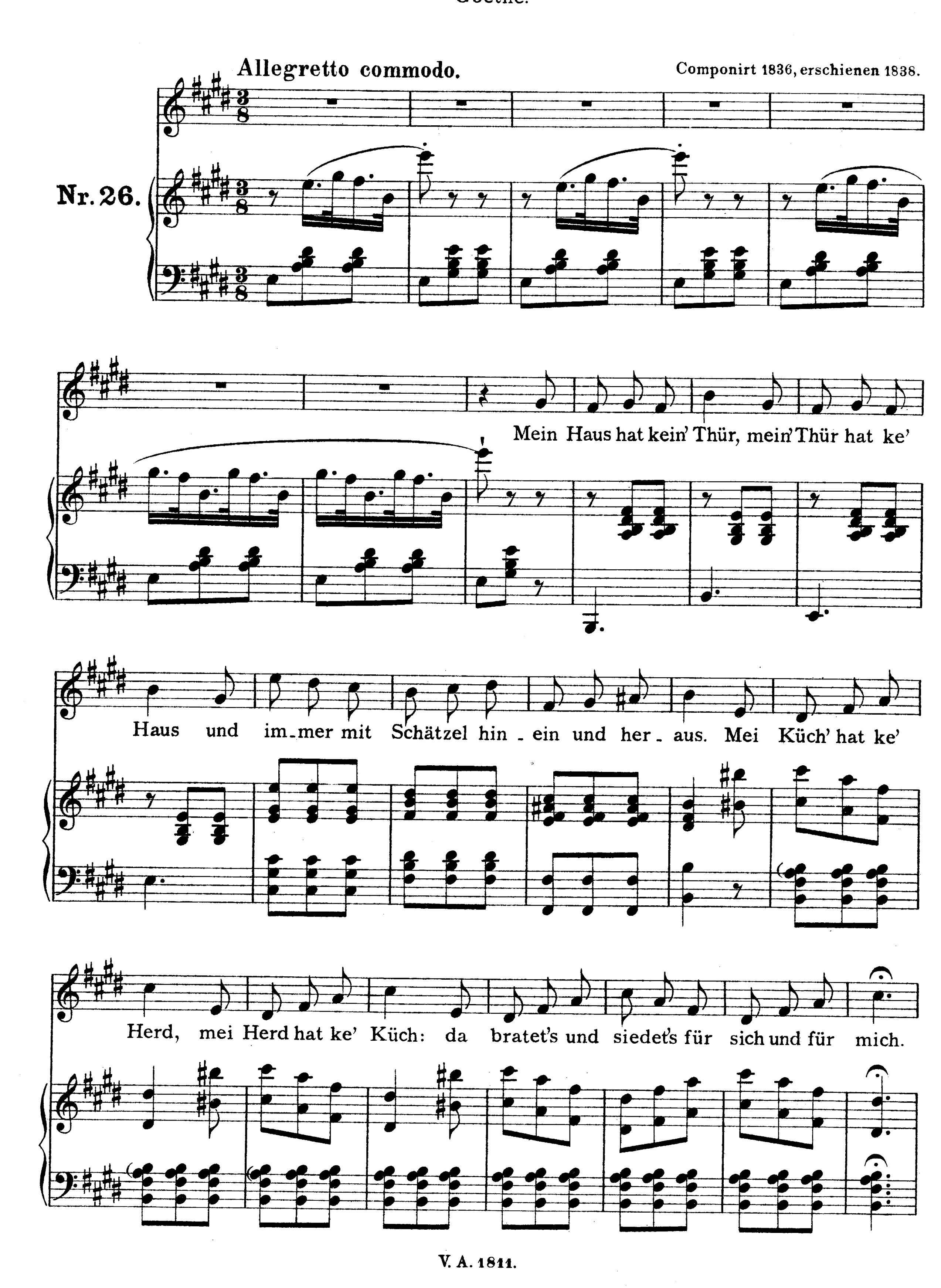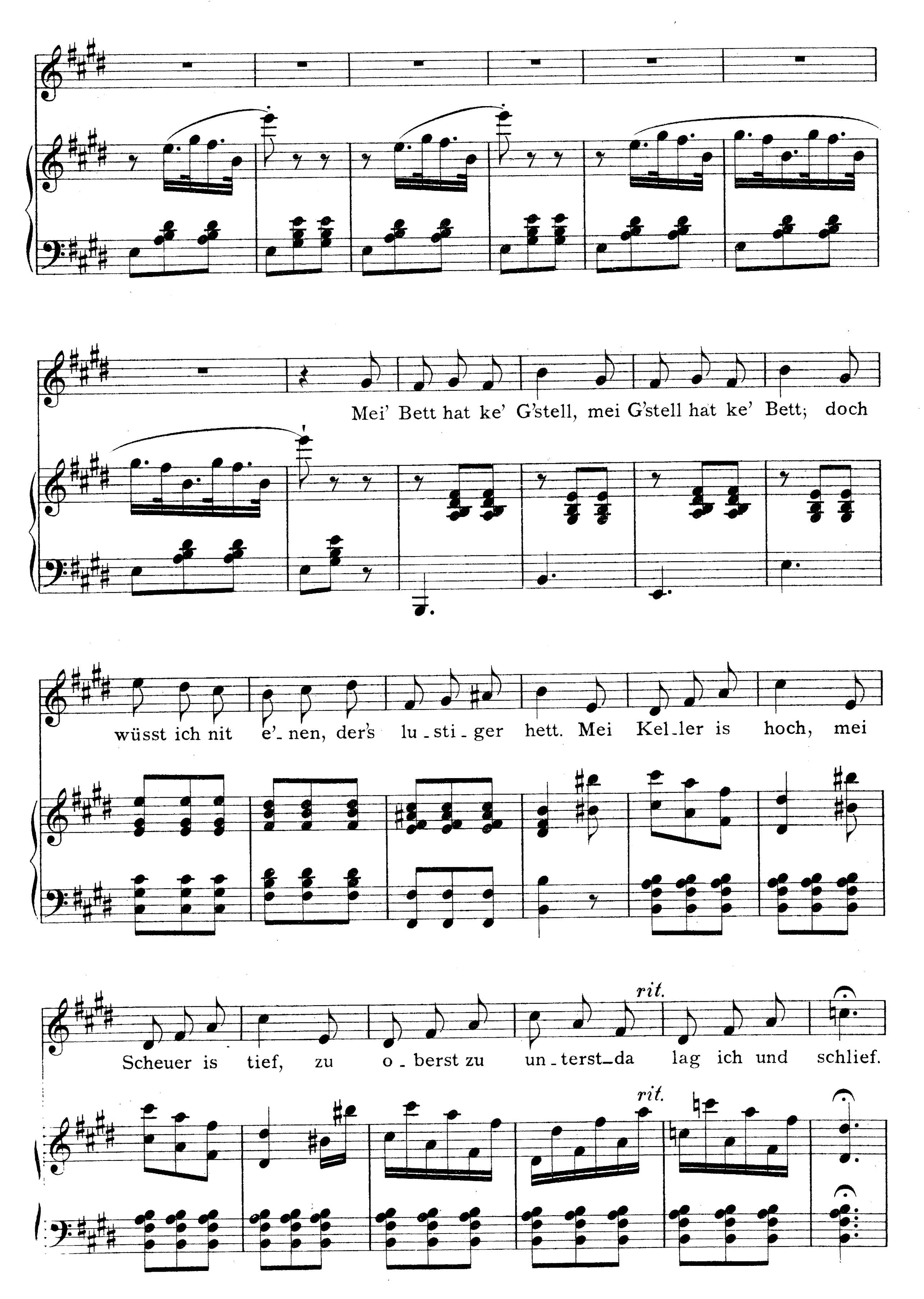



mf
ma! Da braucht man zum Nähen, zur Schul' nicht zu gehen! zur
mf
f
Schul' nicht zu ge_hen, da kann man_ be _ feh _ _ _ len, hat
8
brillante
p
Mäg _ _ _ de,_ darf schmä _ _ len, man wählt sich die Kleider, nach
p
Gu _ sto den Schneider, da lässt man spa _ zie_ren, auf Bäl _ le_ sich füh_ren, und
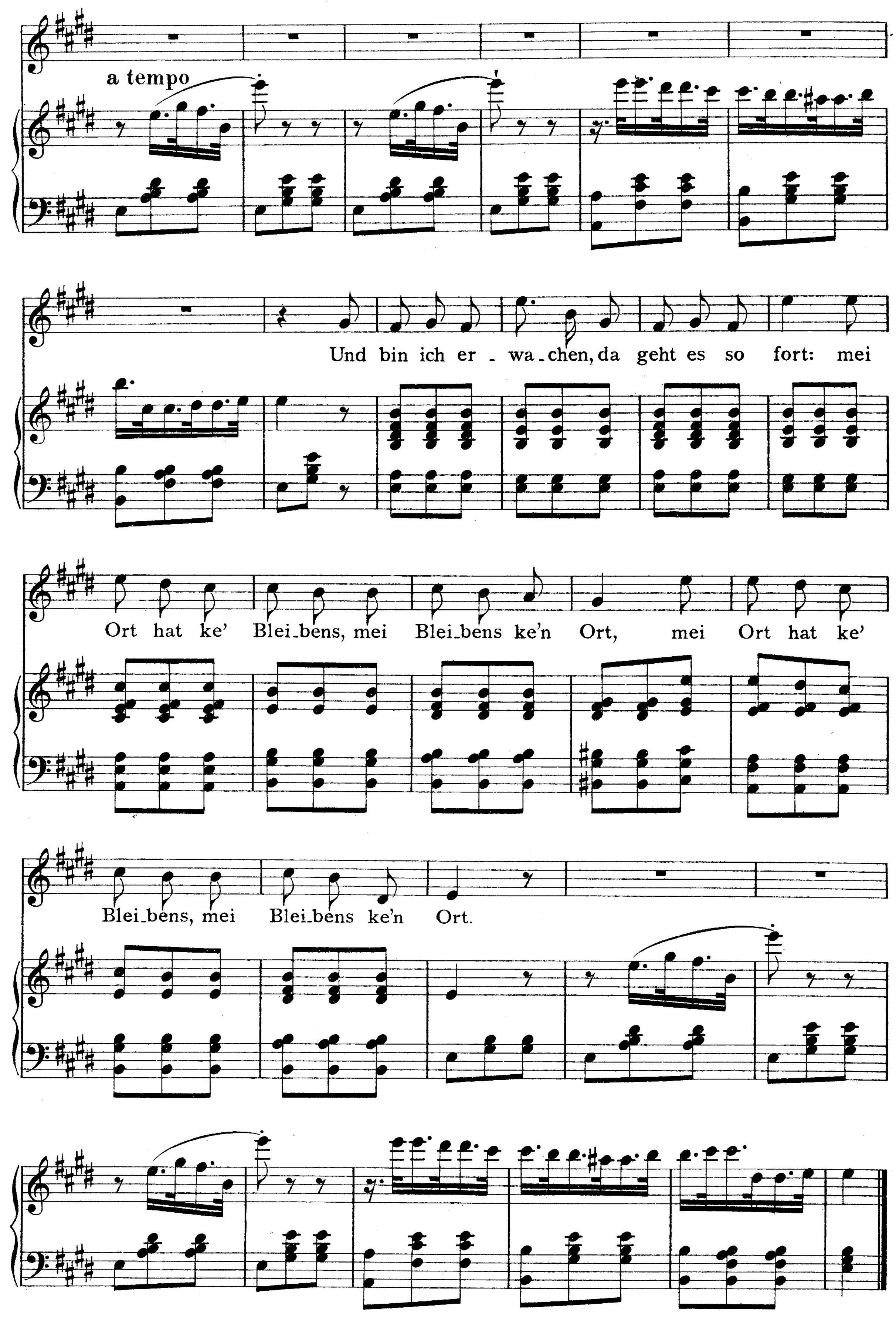

p
fragt nicht erst lan-ge Pa - pa und Ma-ma, man fragt nicht erst lan-ge Pa-
p staccato
cresc.
f
pa und Ma-ma. O, o, o, o fän-de für mich ein
f
Bräu-ti-gam sich, wie schön wär es da! o fän-de für mich ein
f
dimin.
Bräutigam sich, wie schön wär es da, wie schön wär es da!
f
dimin.
ff

Freibeuter.

Goethe.




Mei' Bett hat ke' G'stell, mei G'stell hat ke' Bett; doch
wüsst ich nit e'_nen, der's lu_sti_ger hett. Mei Kel_ler is hoch, mei
Scheuer is tief, zu o_berst zu un_terst_da lag ich und schlief.
rit.
rit.
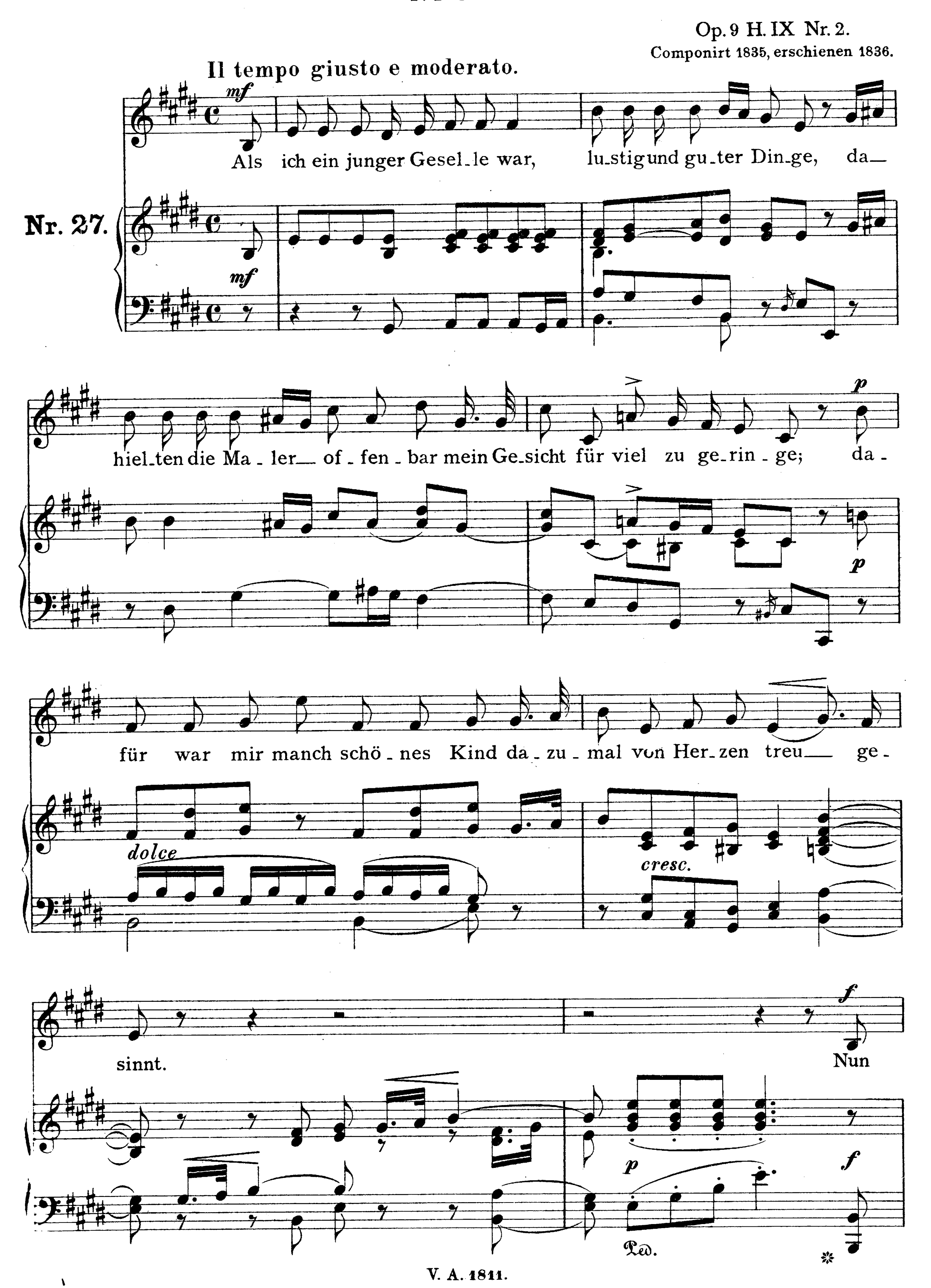

a tempo
Und bin ich er - wa - chen, da geht es so fort: mei
Ort hat ke' Blei - bens, mei Blei - bens ke'n Ort, mei Ort hat ke'
Blei - bens, mei Blei - bens ke'n Ort.
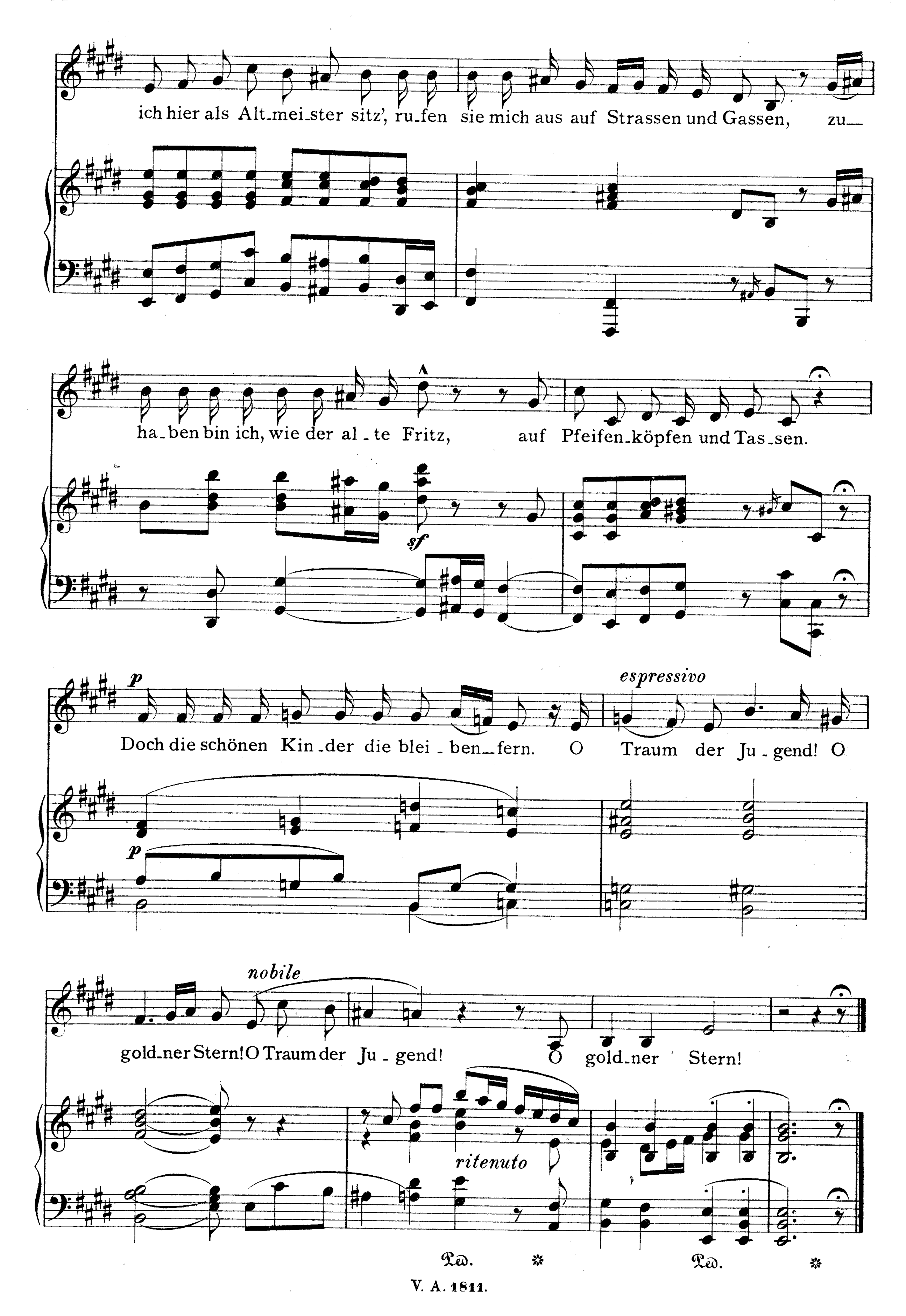
Der alte Goethe.

F. Förster.

Op. 9 H. IX Nr. 2.
Componirt 1835, erschienen 1836.

Nr. 27.




ich hier als Alt_mei_ster sitz', ru_fen sie mich aus auf Strassen und Gassen, zu_
ha_ben bin ich, wie der al_te Fritz, auf Pfeifen_köpfen und Tas_sen.
sf
p
Doch die schönen Kin_der die blei_ben_fern. O Traum der Ju_gend! O
espressivo
p
nobile
gold_ner Stern! O Traum der Ju_gend! O gold_ner Stern!
ritenuto

B. Balladen.
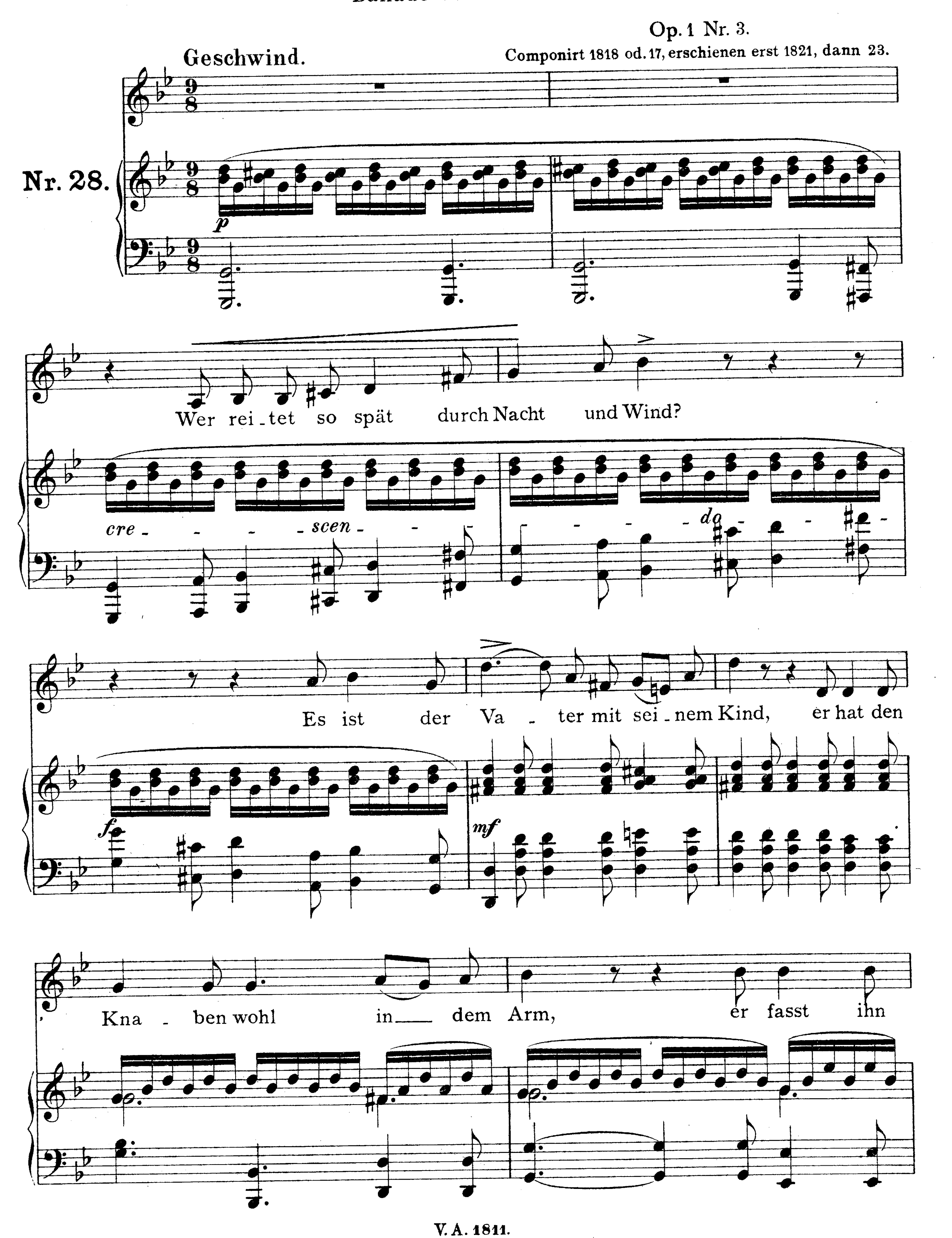
Erlkönig.
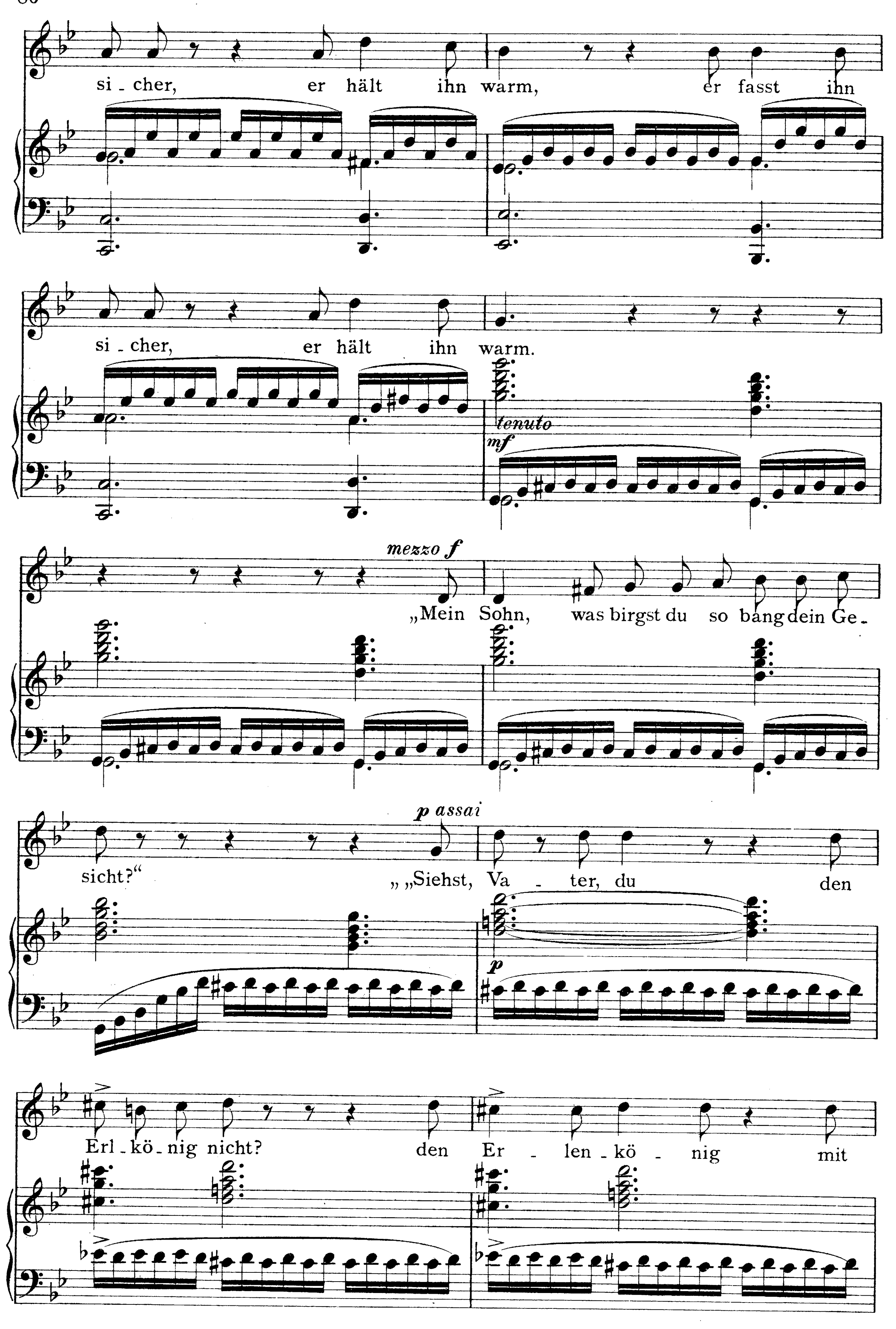
Ballade von Goethe.

Op. 1 Nr. 3.

Componirt 1818 od. 17, erschienen erst 1821, dann 23.

Nr. 28.




si - cher, er hält ihn warm, er fasst ihn
si - cher, er hält ihn warm.
tenuto
mf
mezzo f
„Mein Sohn, was birgst du so bang dein Ge -
sicht?“
p assai
„„Siehst, Va - ter, du den
p
Erl - kö - nig nicht? den Er - len - kö - nig mit

mezzo f

Kron' und Schweif?"" „Mein Sohn, das ist ein

Ne - bel_streif, *p* das ist ein

Ne - bel_streif!" — *rit.*

heimlich flüsternd und lockend
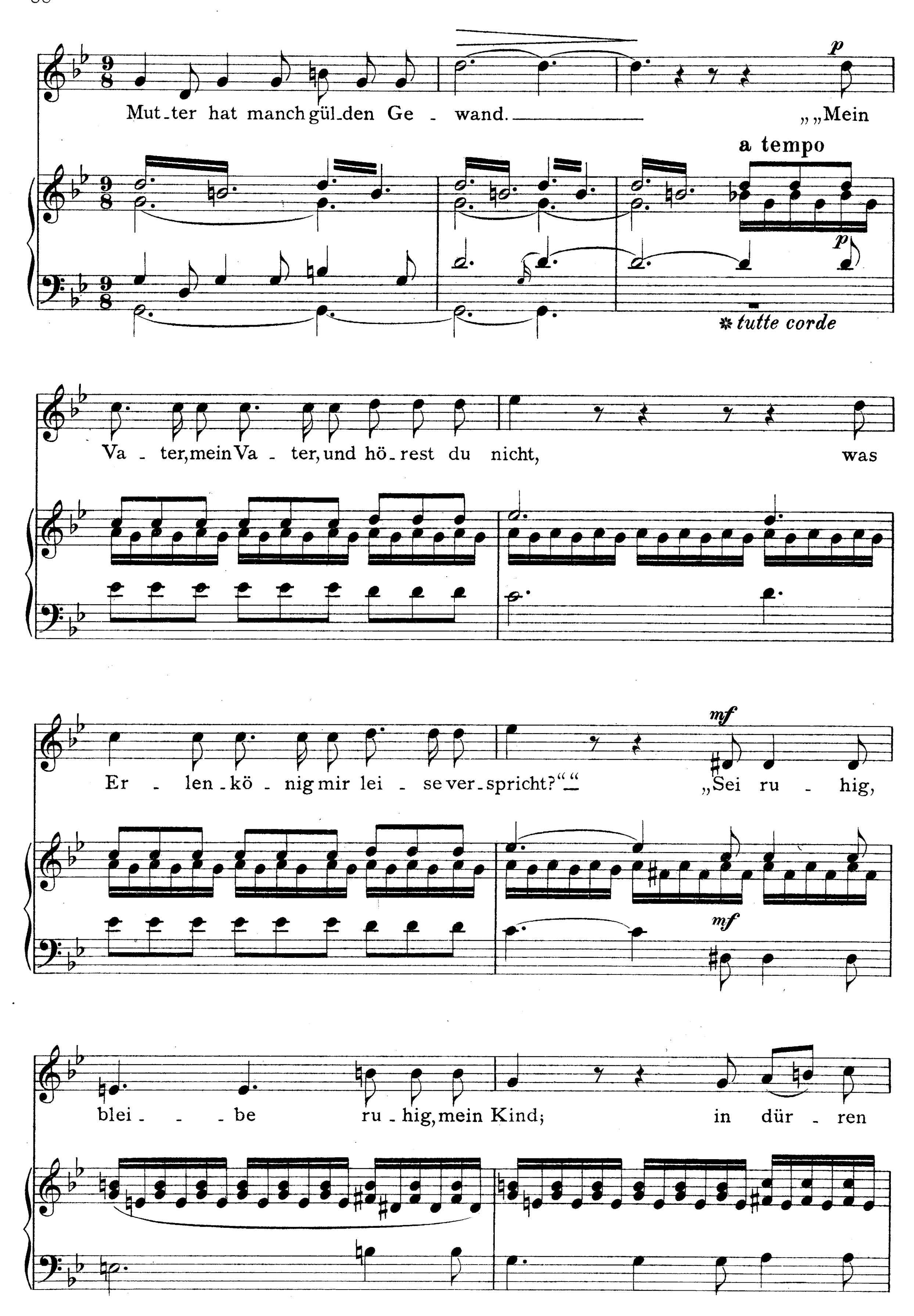
Komm lie - bes Kind, komm, geh' mit mir! gar
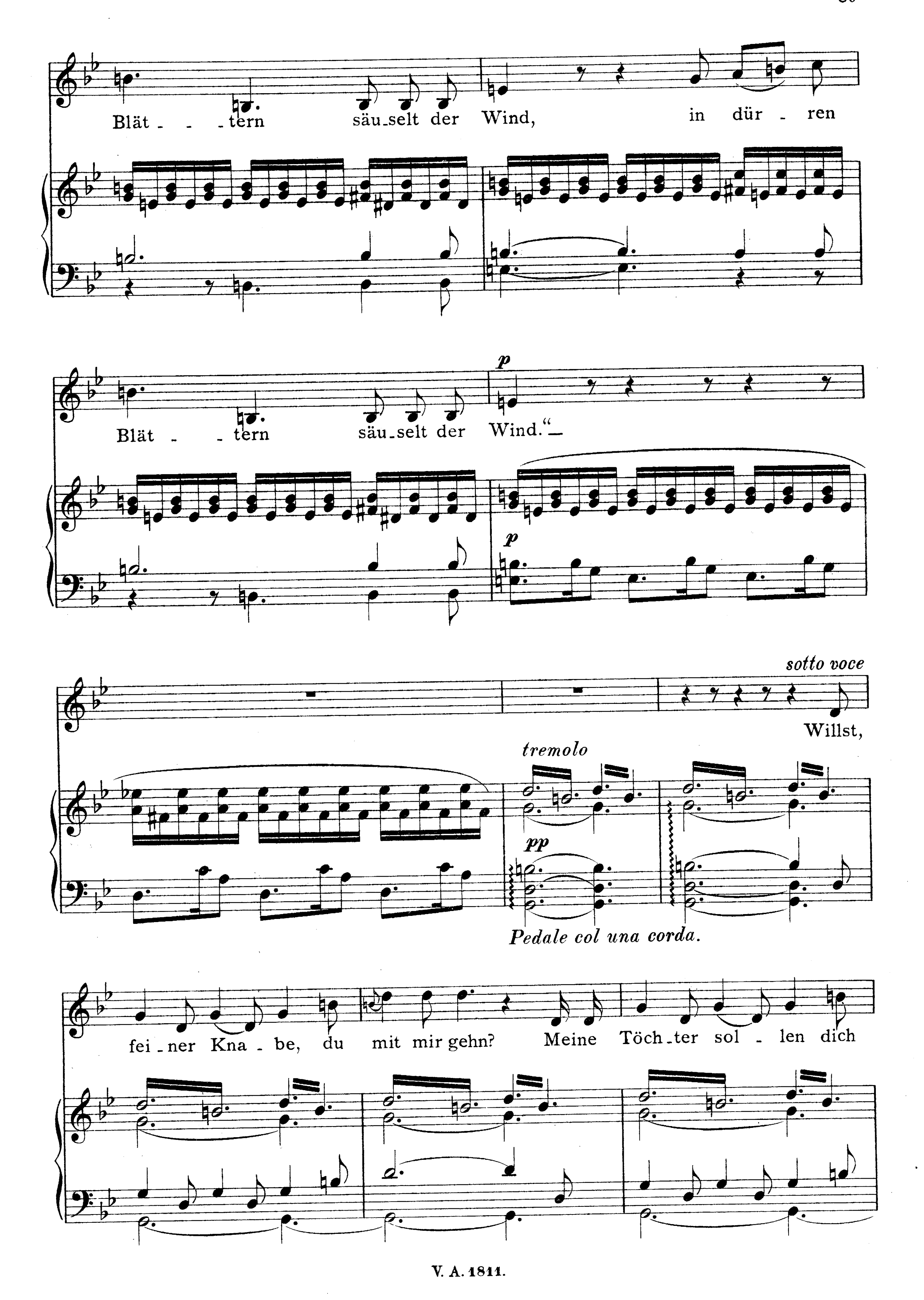
tremolo
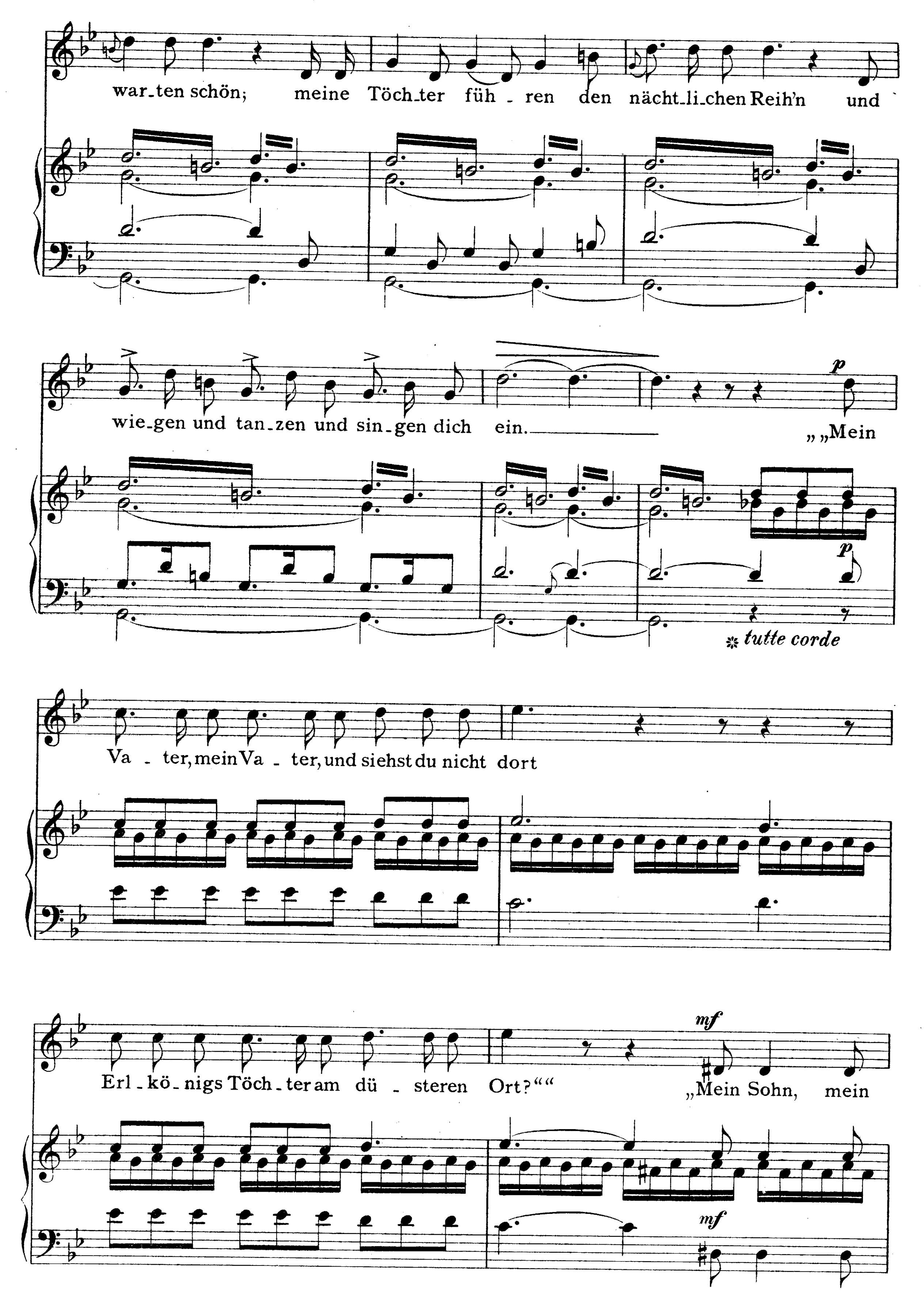
pianissimo
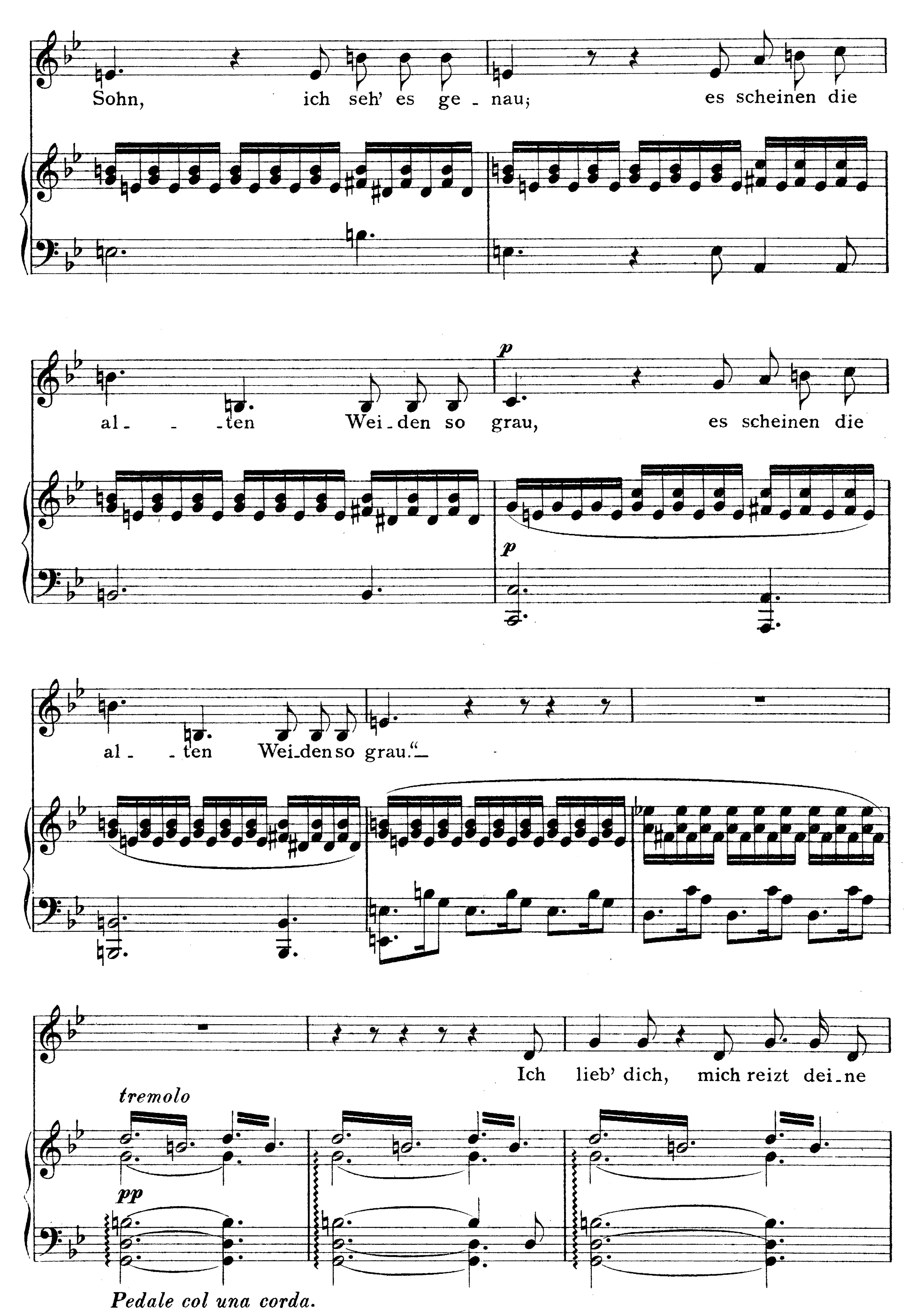
Pedale col una corda.
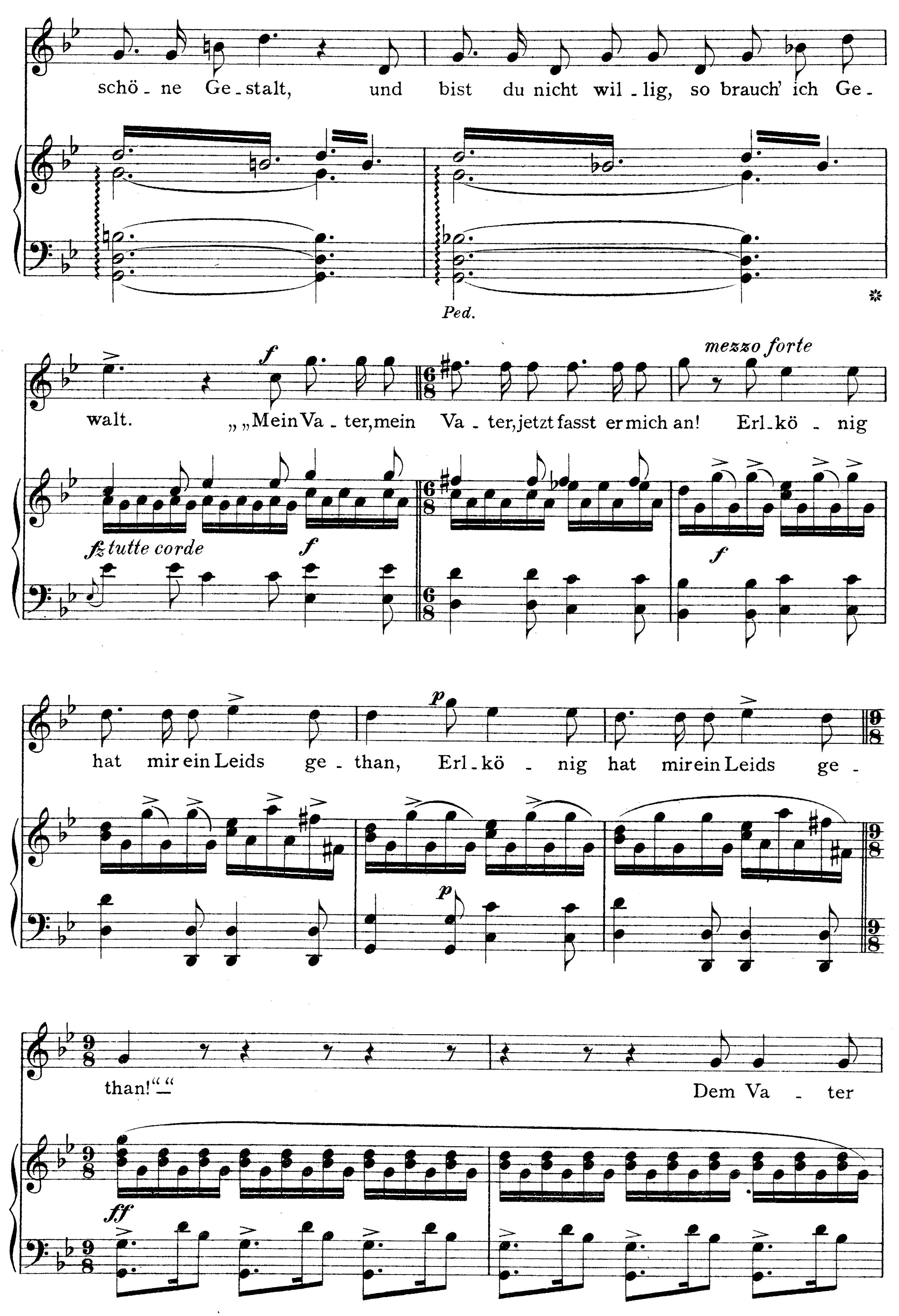
schö_ne Spie_le spiel ich mit dir; manch bun_te Blumen sind an dem Strand, meine
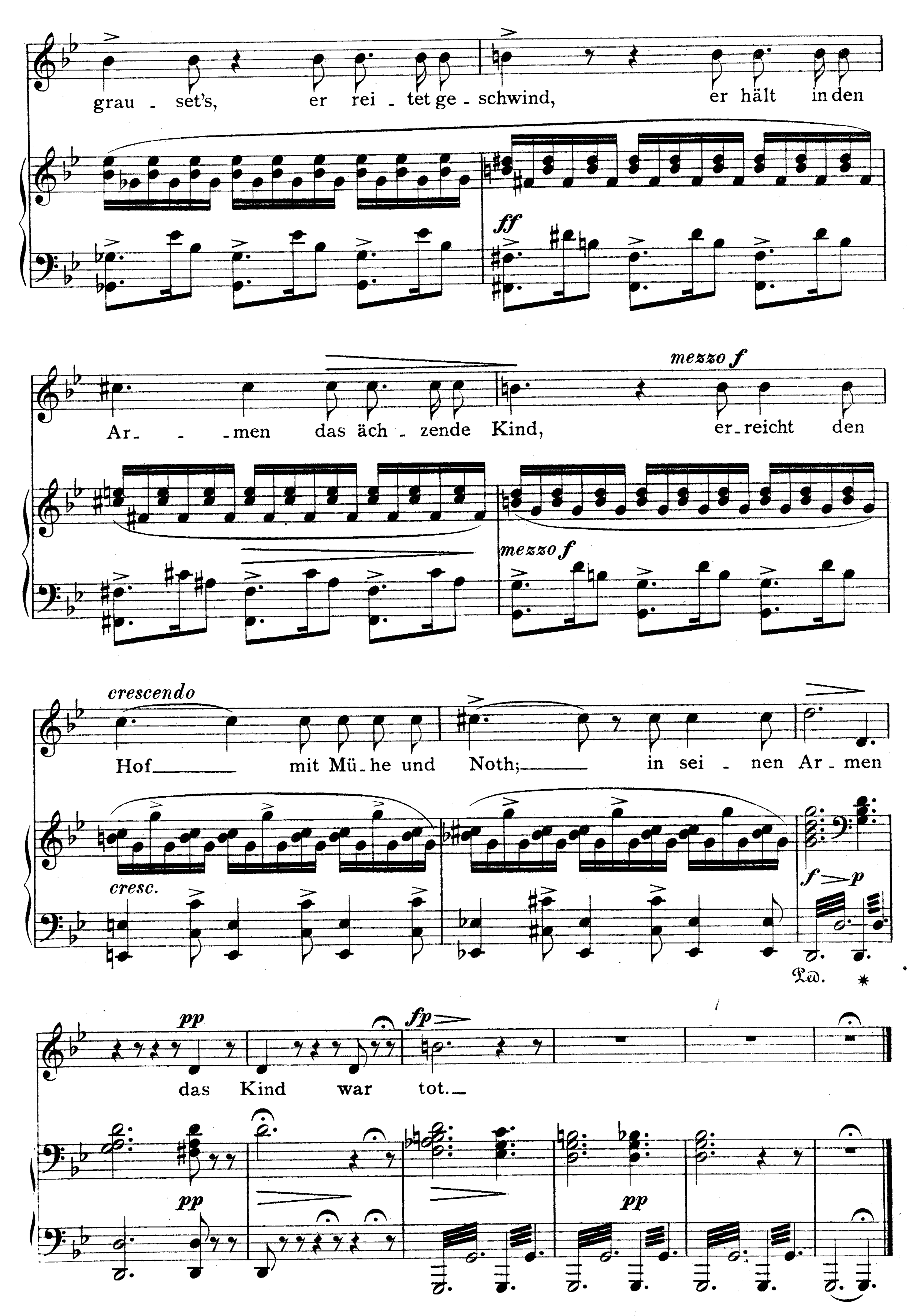

Mut-ter hat manch gül-den Ge - wand.
„„Mein
a tempo
p
tutte corde
Va - ter, mein Va - ter, und hö-rest du nicht,
was
Er - len-kö - nig mir lei - se ver-spricht?“ “
mf
„Sei ru - hig,
blei - - be ru - hig, mein Kind;
in dür - ren


Blät - - tern säu-selt der Wind, in dür - ren
Blät - tern säu-selt der Wind."—
p
p
sotto voce
Willst,
tremolo
pp
Pedale col una corda.
fei-ner Kna-be, du mit mir gehn? Meine Töch-ter sol - len dich


war_ten schön; meine Töch_ter füh _ ren den nächt_li_chen Reih'n und
wie_gen und tan_zen und sin_gen dich ein.
p
„„Mein
p
tutte corde
Va _ ter, mein Va _ ter, und siehst du nicht dort
Erl _ kö _ nigs Töch _ ter am dü _ steren Ort?““
mf
„Mein Sohn, mein
mf


Sohn, ich seh' es ge - nau; es scheinen die
al - - ten Wei - den so grau, es scheinen die
al - ten Wei - den so grau." —
Ich lieb' dich, mich reizt dei - ne
p
p
tremolo
pp
Pedale col una corda.


schö - ne Ge - stalt, und bist du nicht wil - lig, so brauch' ich Ge -
Ped.
walt. „ „Mein Va - ter, mein Va - ter, jetzt fasst er mich an! Erl - kö - nig
mezzo forte
fz tutte corde
hat mir ein Leids ge - than, Erl - kö - nig hat mir ein Leids ge -
than!“ “ — Dem Va - ter
ff


ff
mezzo f
crescendo
cresc.
f
p
pp
fp
grau - set's, er rei - tet ge - schwind, er hält in den
Ar - - men das äch - zende Kind, er-reicht den
Hof mit Mü-he und Noth; in sei - nen Ar-men
das Kind war tot.
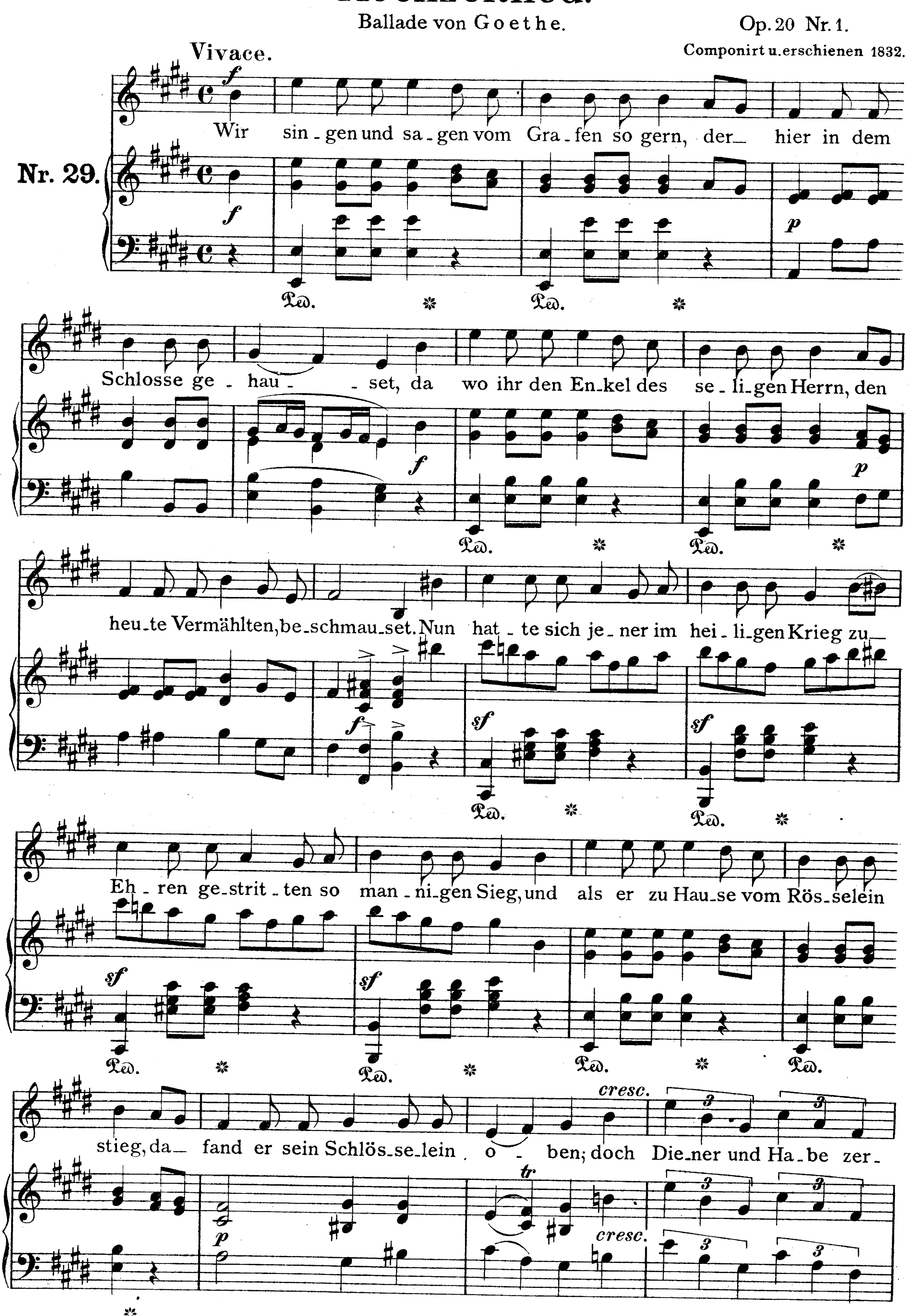
Hochzeitlied.
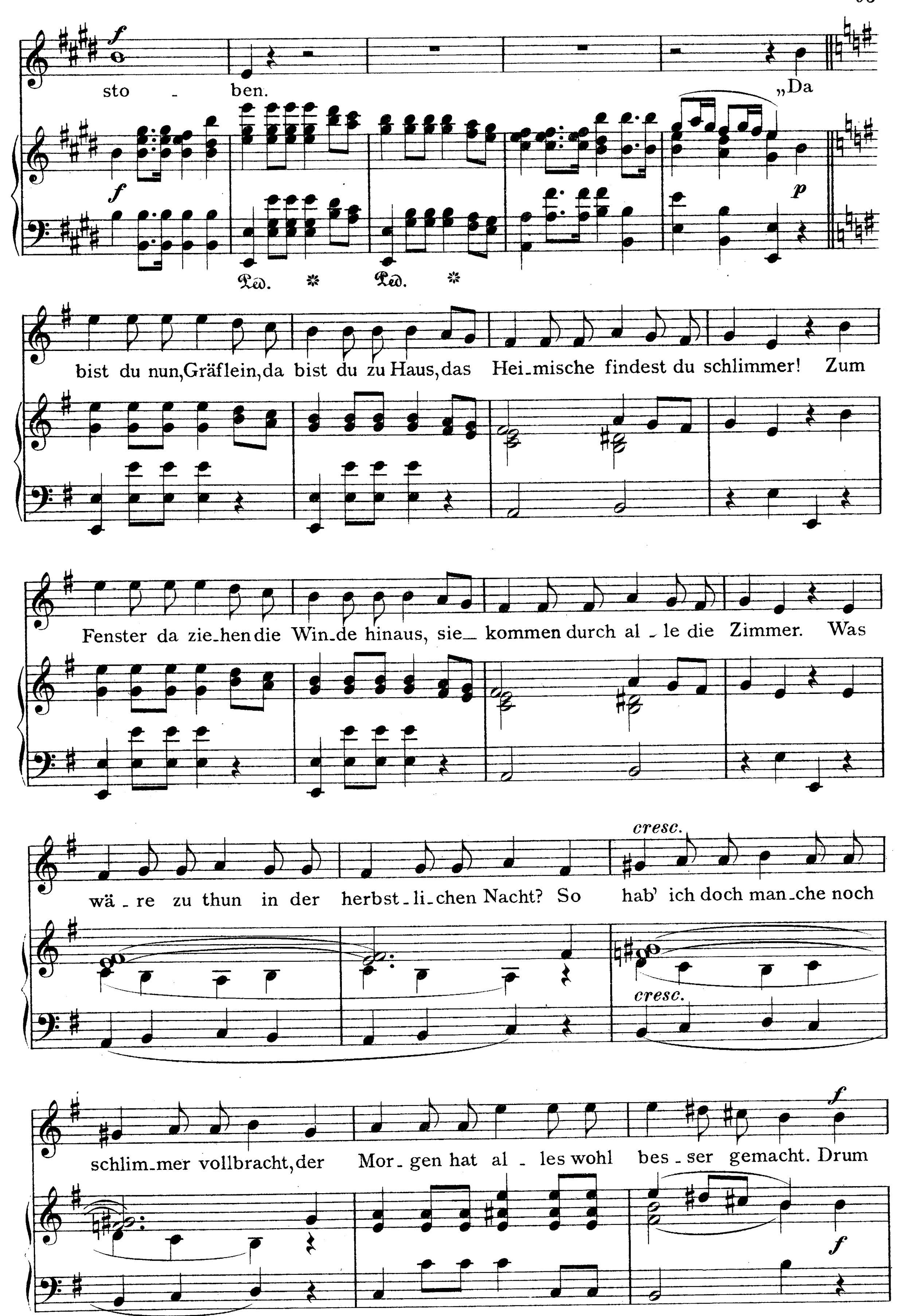
Ballade von Goethe.
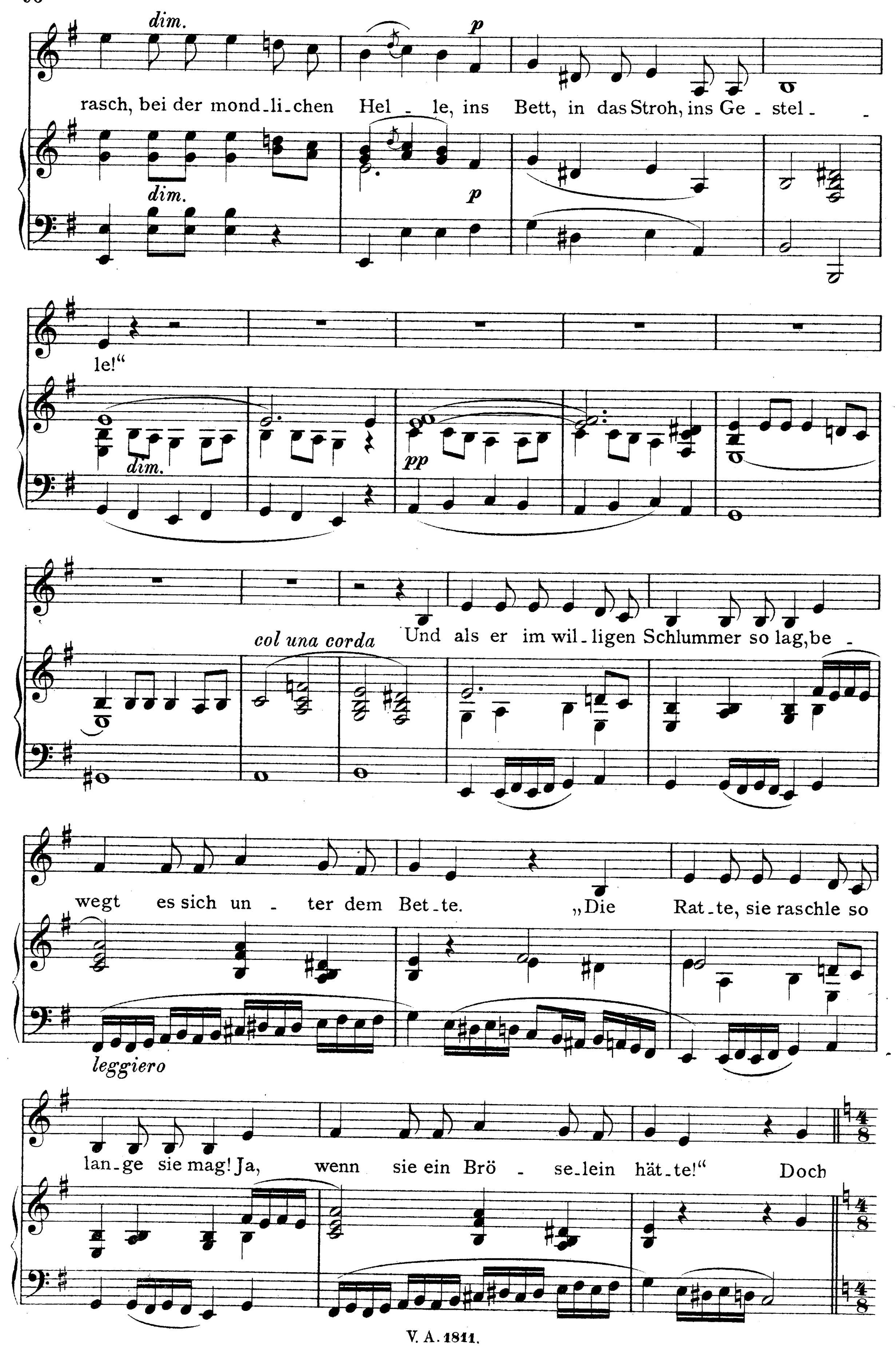
Op. 20 Nr. 1.
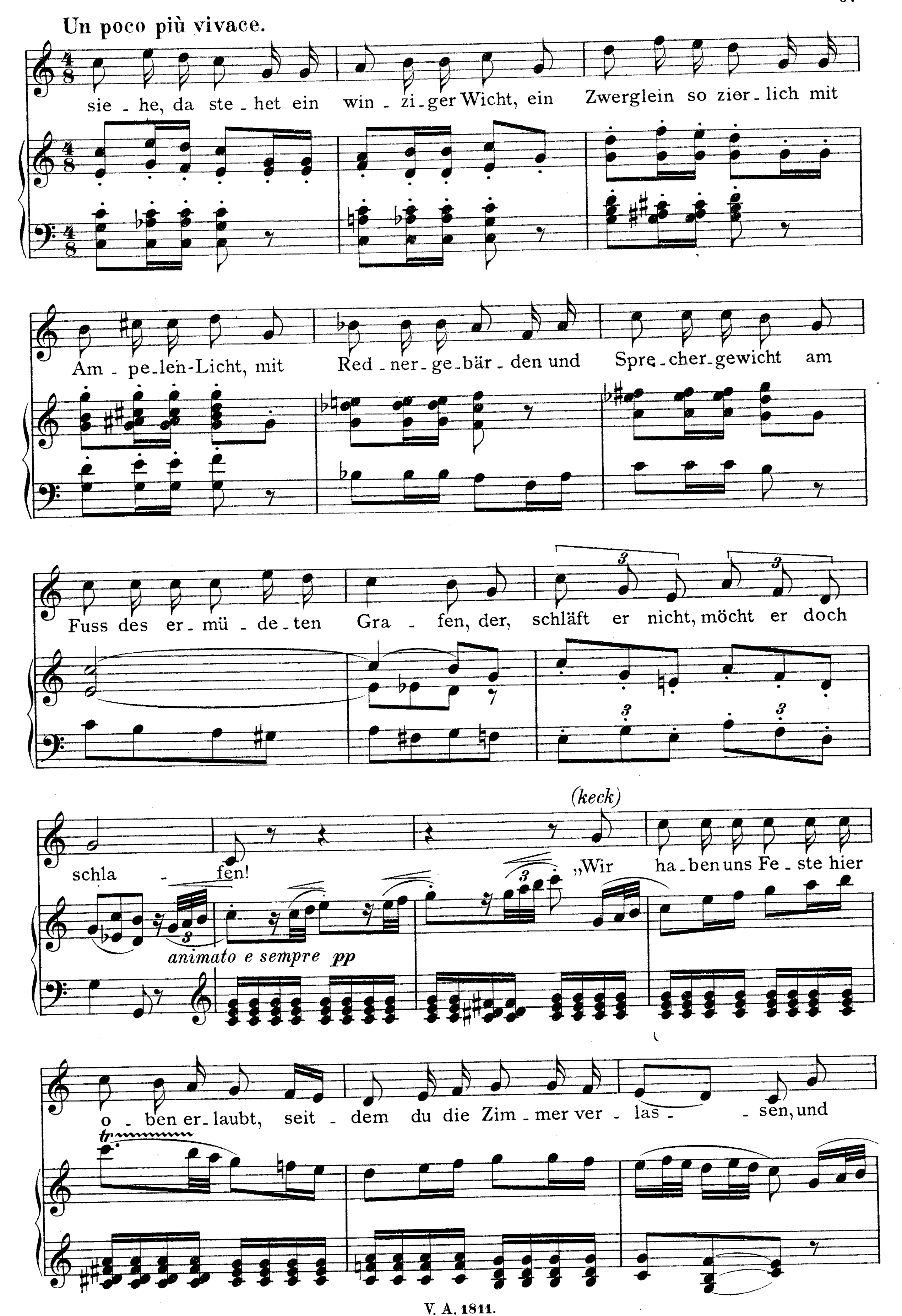
Componirt u. erschienen 1832.
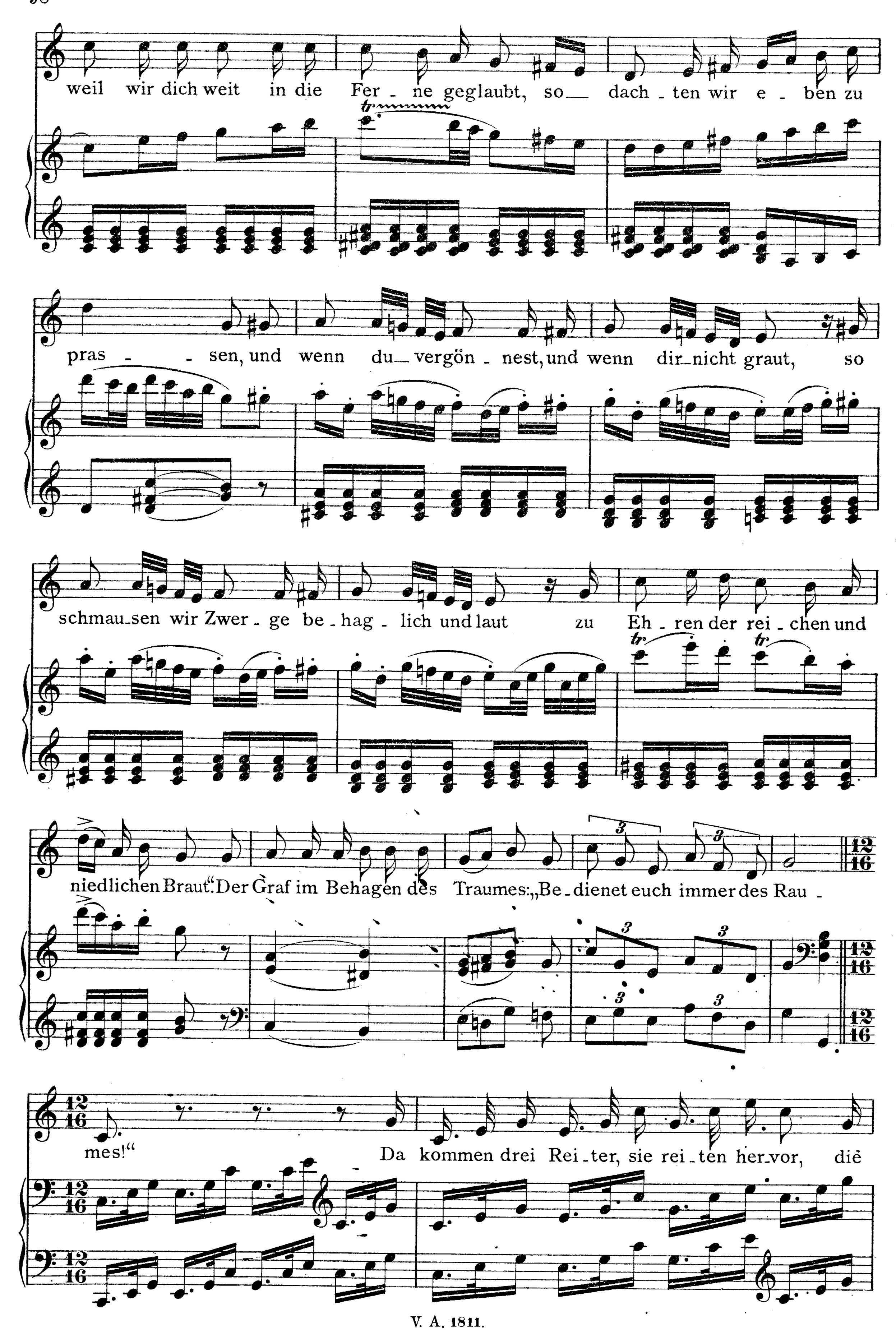
Nr. 29.
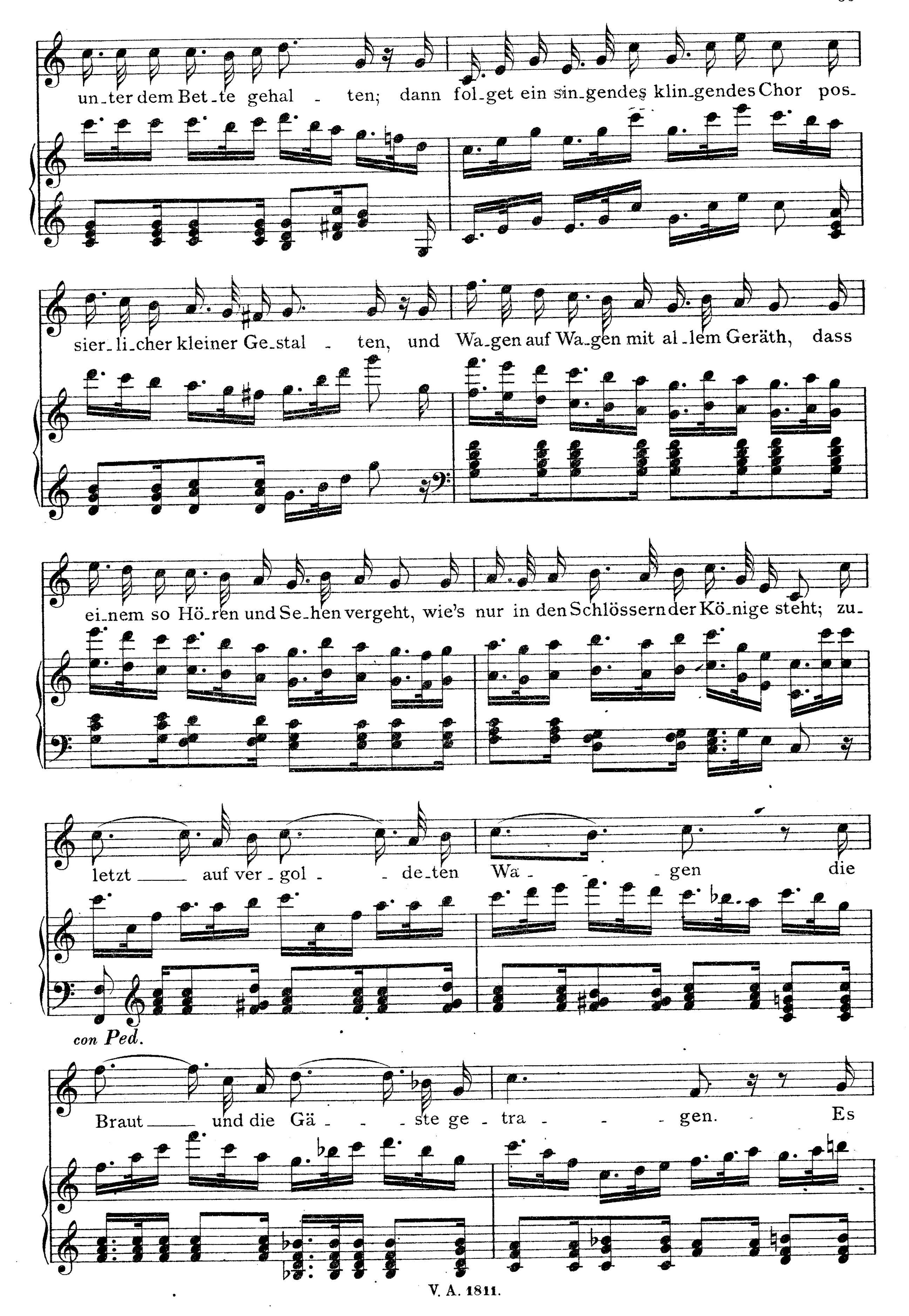



sto - ben.
„Da
bist du nun, Gräflein, da bist du zu Haus, das Hei-mische findest du schlimmer! Zum
Fenster da zie-hen die Win-de hinaus, sie- kommen durch al-le die Zimmer. Was
wä-re zu thun in der herbst-li-chen Nacht? So hab' ich doch man-che noch
schlim-mer vollbracht, der Mor-gen hat al-les wohl bes-ser gemacht. Drum
cresc.
f
p
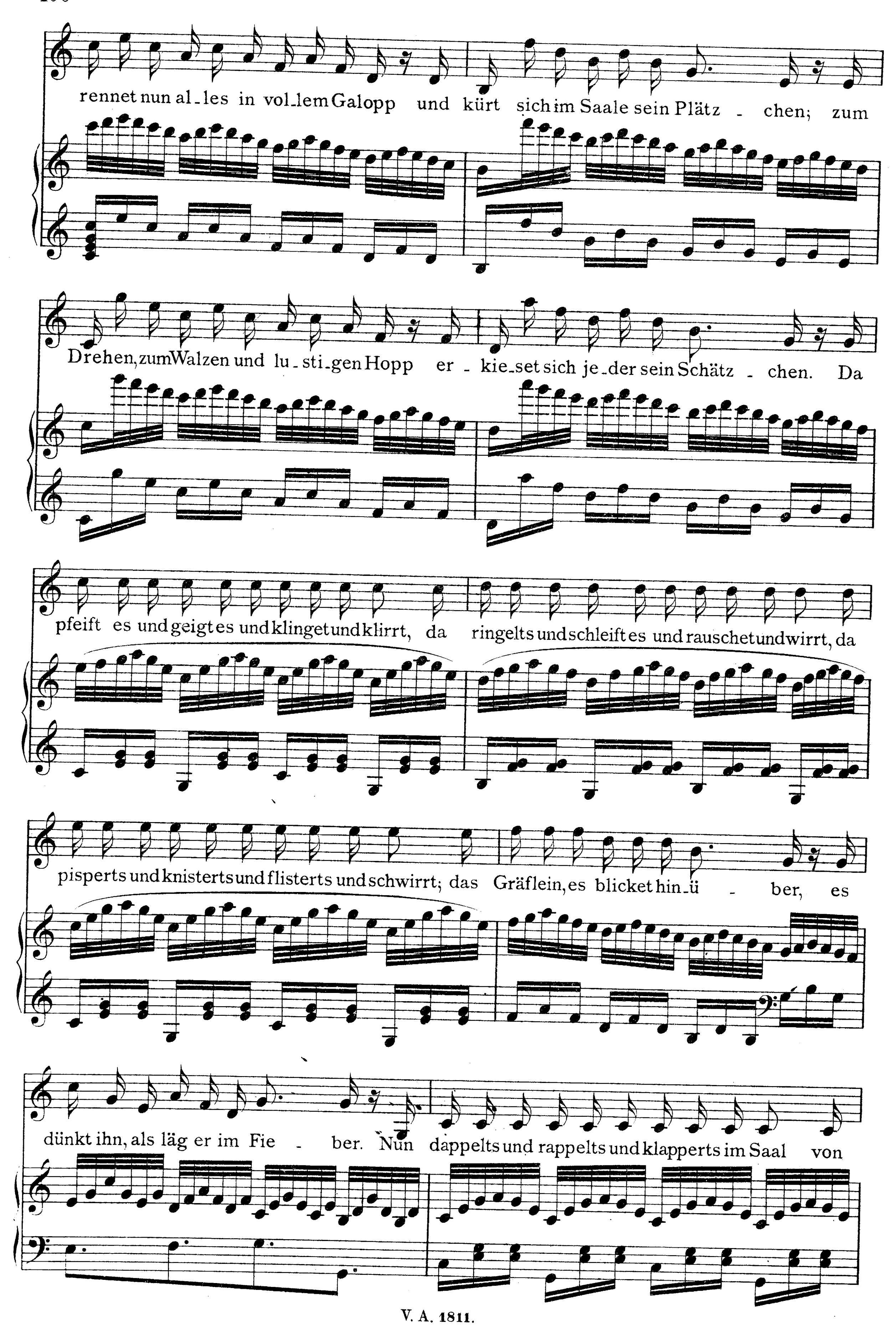

dim.
p
rasch, bei der mond_li_chen Hel _ le, ins Bett, in das Stroh, ins Ge _ stel _ le!“
dim.
p
dim.
pp
col una corda
Und als er im wil_ligen Schlummer so lag, be _ wegt es sich un _ ter dem Bet_te.
„Die Rat_te, sie raschle so lan_ge sie mag! Ja, wenn sie ein Brö _ se_lein hät_te!“ Doch
leggiero


Un poco più vivace.
sie - he, da ste - het ein win - zi - ger Wicht, ein Zwerglein so zier - lich mit
Am - pe - len - Licht, mit Red - ner - ge - bär - den und Spre - cher - gewicht am
Fuss des er - mü - de - ten Gra - fen, der, schläft er nicht, möcht er doch
schla - fen!
(keck)
„Wir ha - ben uns Fe - ste hier
animato e sempre pp
o - ben er - laubt, seit - dem du die Zim - mer ver - las - sen, und
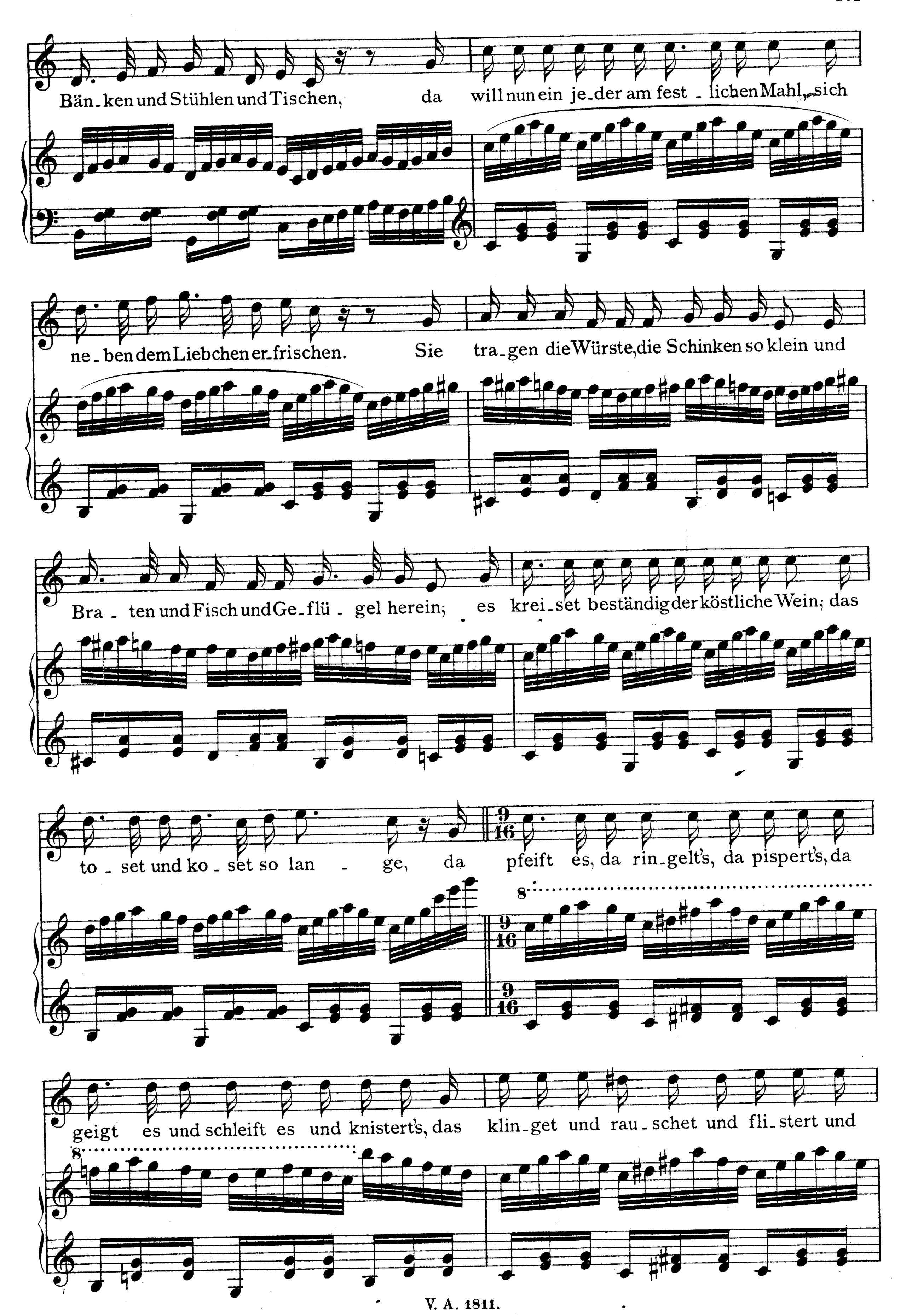

weil wir dich weit in die Fer_ne geglaubt, so_ dach_ten wir e_ben zu
pras_ _sen, und wenn du_vergön_nest, und wenn dir_nicht graut, so
schmau_sen wir Zwer_ge be_hag_lich und laut zu Eh_ren der rei_chen und
niedlichen Braut." Der Graf im Behagen des Traumes: „Be_dienet euch immer des Rau_
mes!"
Da kommen drei Rei_ter, sie rei_ten her_vor, die
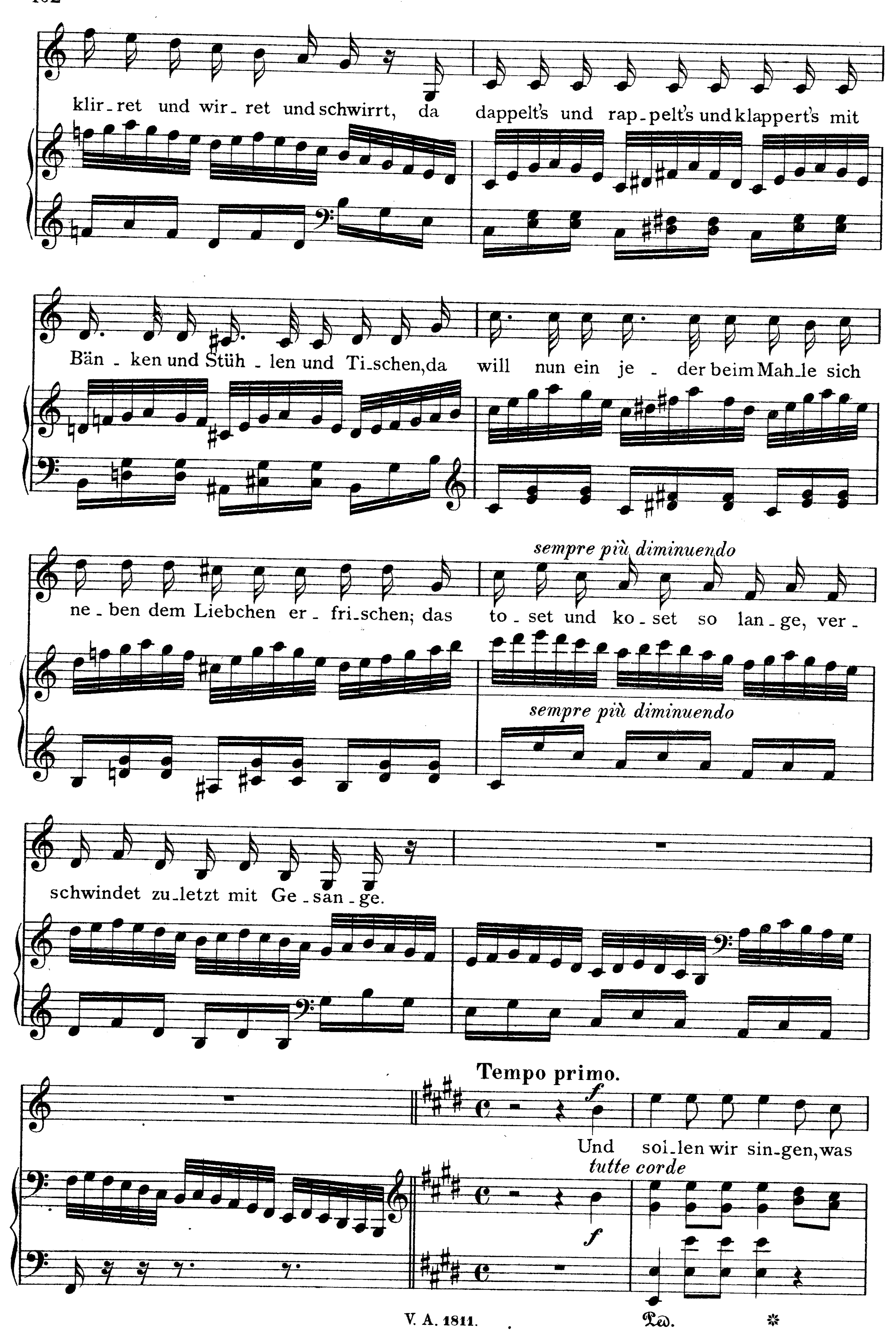


un-ter dem Bet-te gehal - ten; dann fol-get ein sin-gendes klin-gendes Chor pos-
sier-li-cher kleiner Ge-stal - ten, und Wa-gen auf Wa-gen mit al-lem Geräth, dass
ei-nem so Hö-ren und Se-hen vergeht, wie's nur in den Schlössern der Kö-nige steht; zu-
letzt auf ver-gol - de-ten Wa - gen die
con Ped.
Braut und die Gä - ste ge-tra - gen. Es
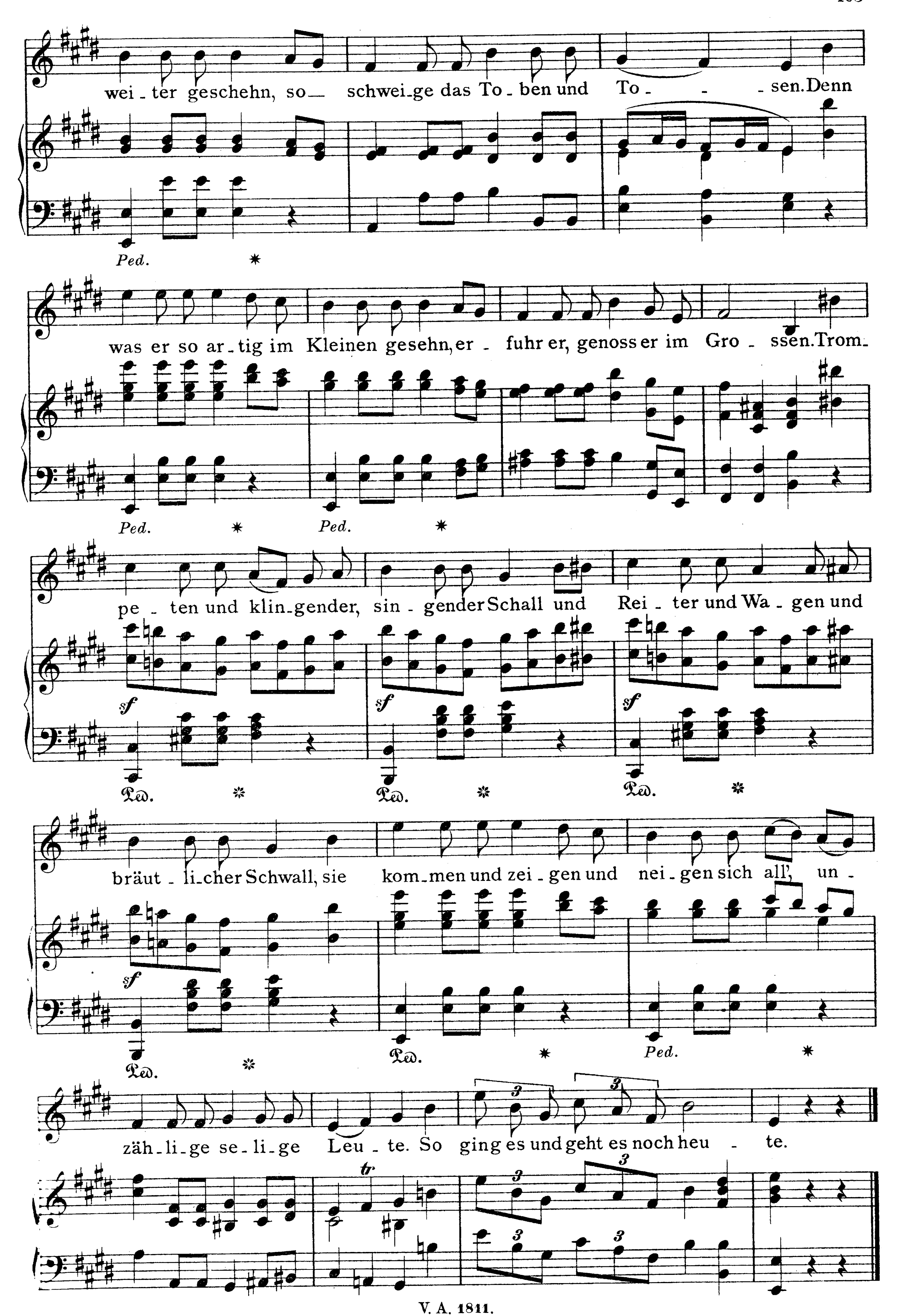


rennet nun al-les in vol-lem Galopp und kürt sich im Saale sein Plätz - chen; zum
Drehen, zum Walzen und lu-sti-gen Hopp er - kie-set sich je-der sein Schätz - chen. Da
pfeift es und geigt es und klinget und klirrt, da ringelts und schleift es und rauschet und wirrt, da
pisperts und knisterts und flisterts und schwirrt; das Gräflein, es blicket hin-ü - ber, es
dünkt ihn, als läg er im Fie - ber. Nun dappelts und rappelts und klapperts im Saal von



Bän-ken und Stühlen und Tischen, da will nun ein je-der am fest-lichen Mahl, sich
ne-ben dem Liebchen er-frischen. Sie tra-gen die Würste, die Schinken so klein und
Bra-ten und Fisch und Ge-flü-gel herein; es krei-set beständig der köstliche Wein; das
to-set und ko-set so lan-ge, da pfeift es, da rin-gelt's, da pispert's, da
9/16
8
geigt es und schleift es und knistert's, das klin-get und rau-schet und fli-stert und


klir_ret und wir_ret und schwirrt, da dappelt's und rap_pelt's und klappert's mit
Bän_ken und Stüh_len und Ti_schen, da will nun ein je_der beim Mah_le sich
ne_ben dem Liebchen er_fri_schen; das to_set und ko_set so lan_ge, ver_
sempre più diminuendo
sempre più diminuendo
schwindet zu_letzt mit Ge_san_ge.
Tempo primo.
Und sol_len wir sin_gen, was
tutte corde
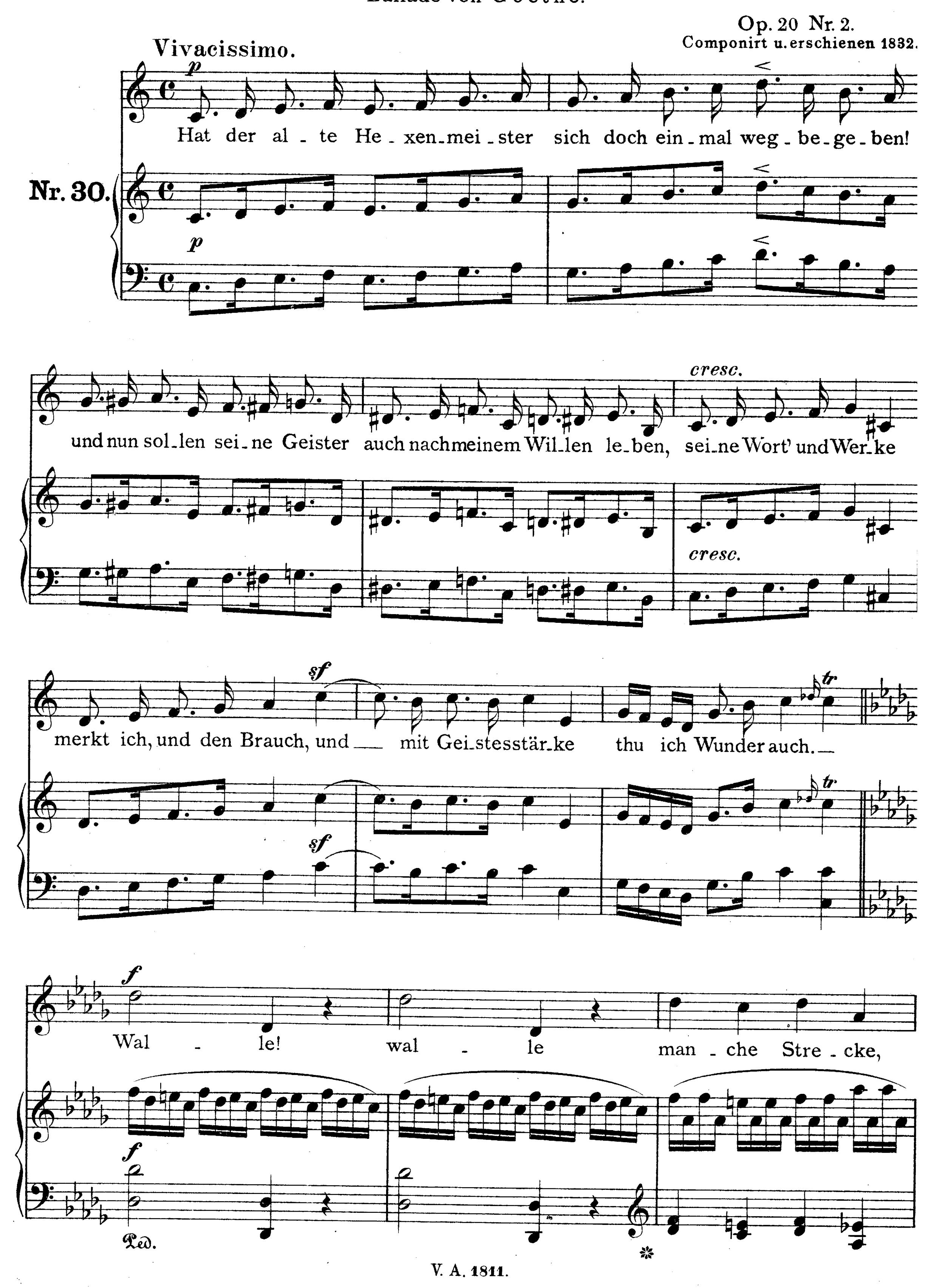

wei - ter geschehn, so— schwei - ge das To - ben und To - - sen. Denn
Ped.
was er so ar - tig im Kleinen gesehn, er - fuhr er, genoss er im Gro - ssen. Trom-
Ped.
Ped.
pe - ten und klin - gender, sin - gender Schall und Rei - ter und Wa - gen und
bräut - li - cher Schwall, sie kom - men und zei - gen und nei - gen sich all', un -
Ped.
zäh - li - ge se - li - ge Leu - te. So ging es und geht es noch heu - te.
tr
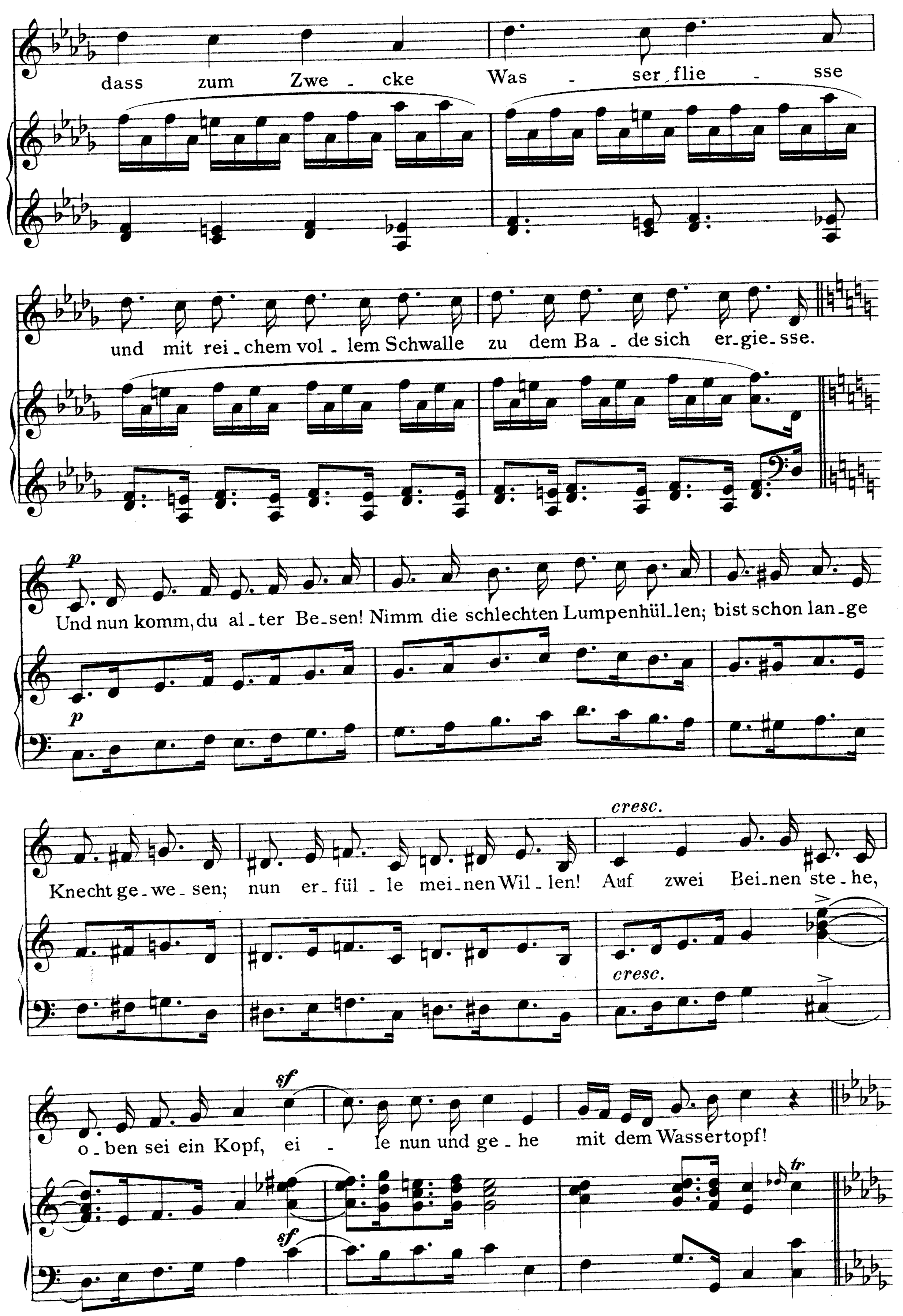
Der Zauberlehrling.
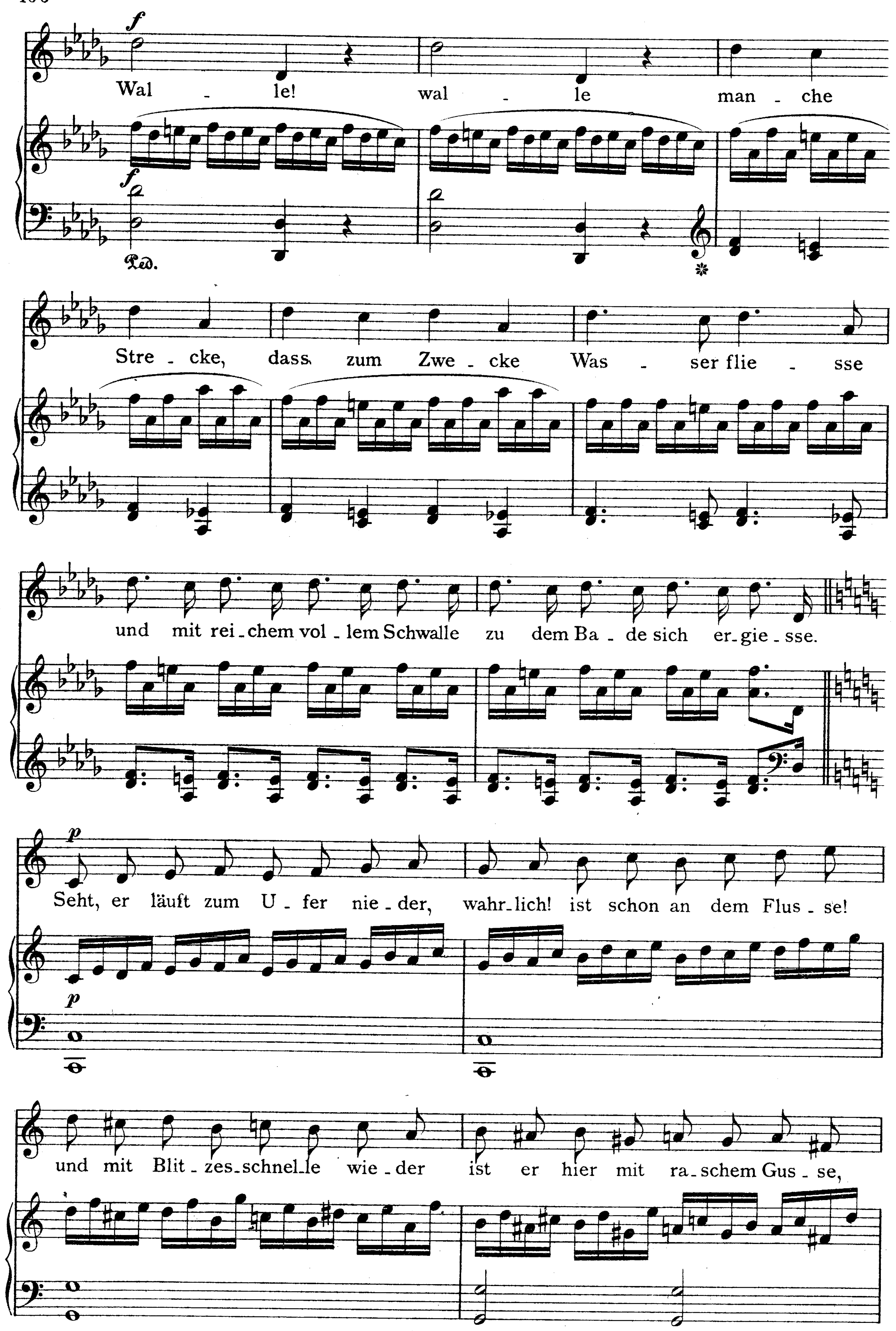
Ballade von Goethe.
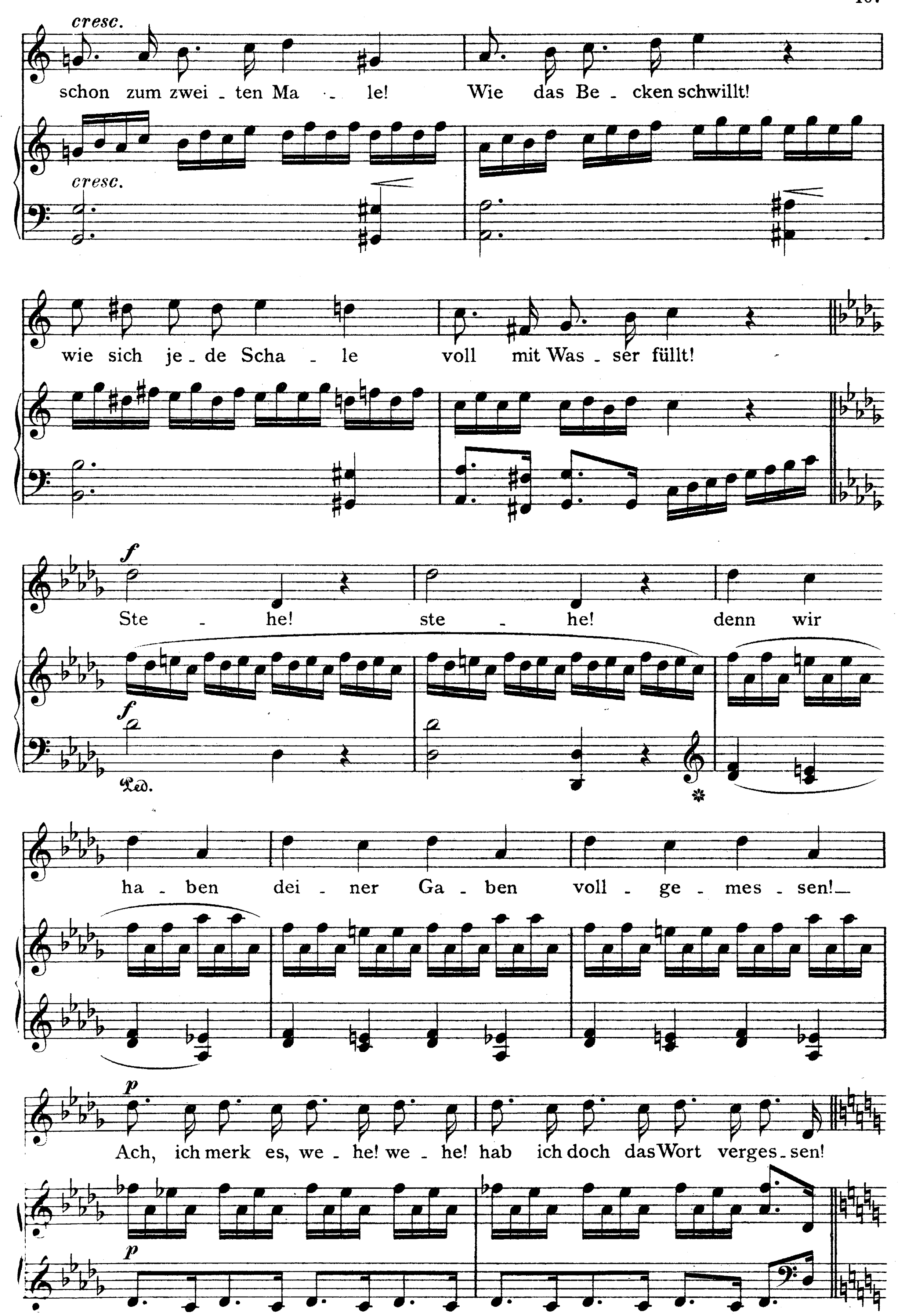
Op. 20 Nr. 2.
Componirt u. erschienen 1832.
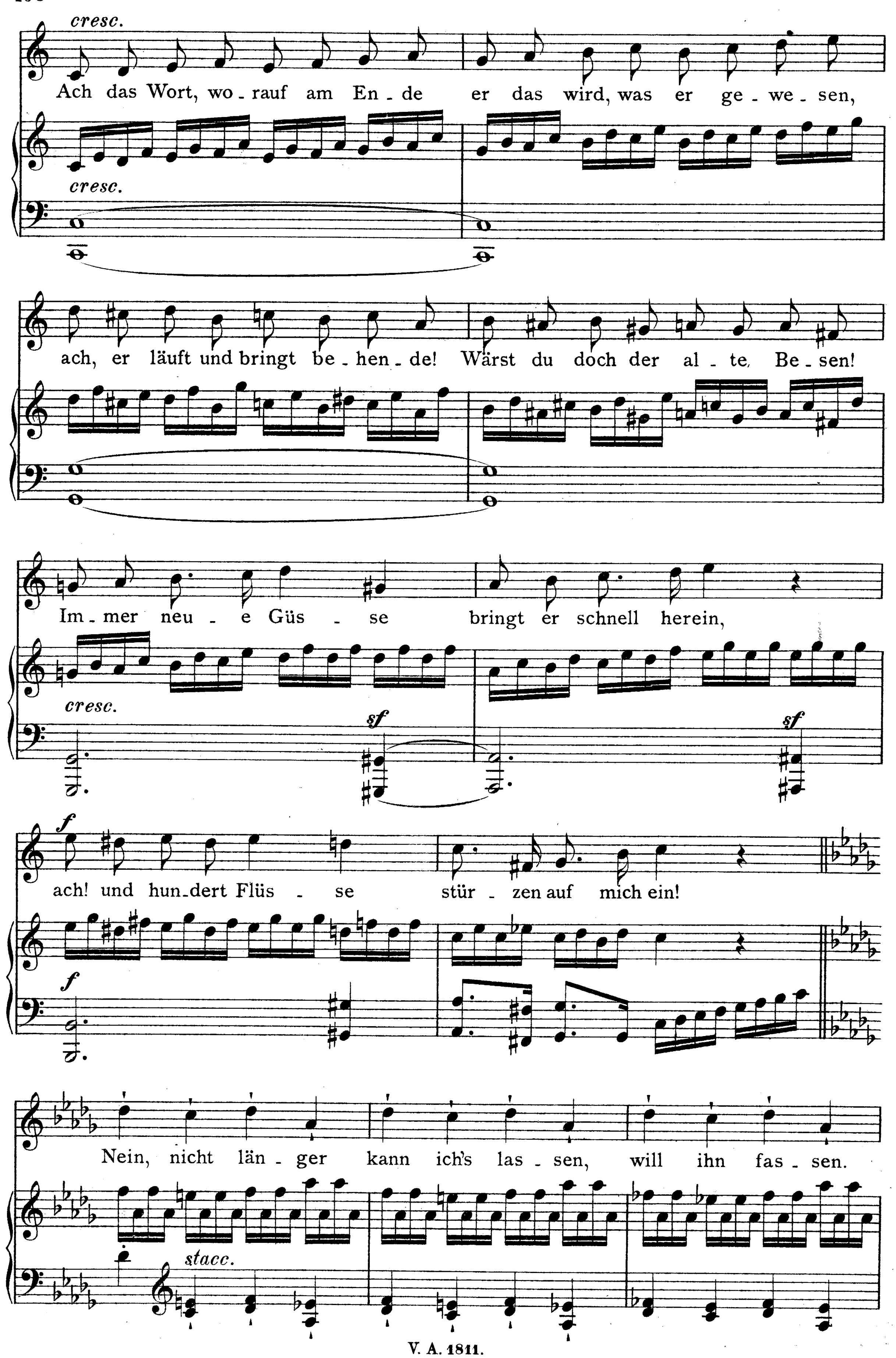
Nr. 30.
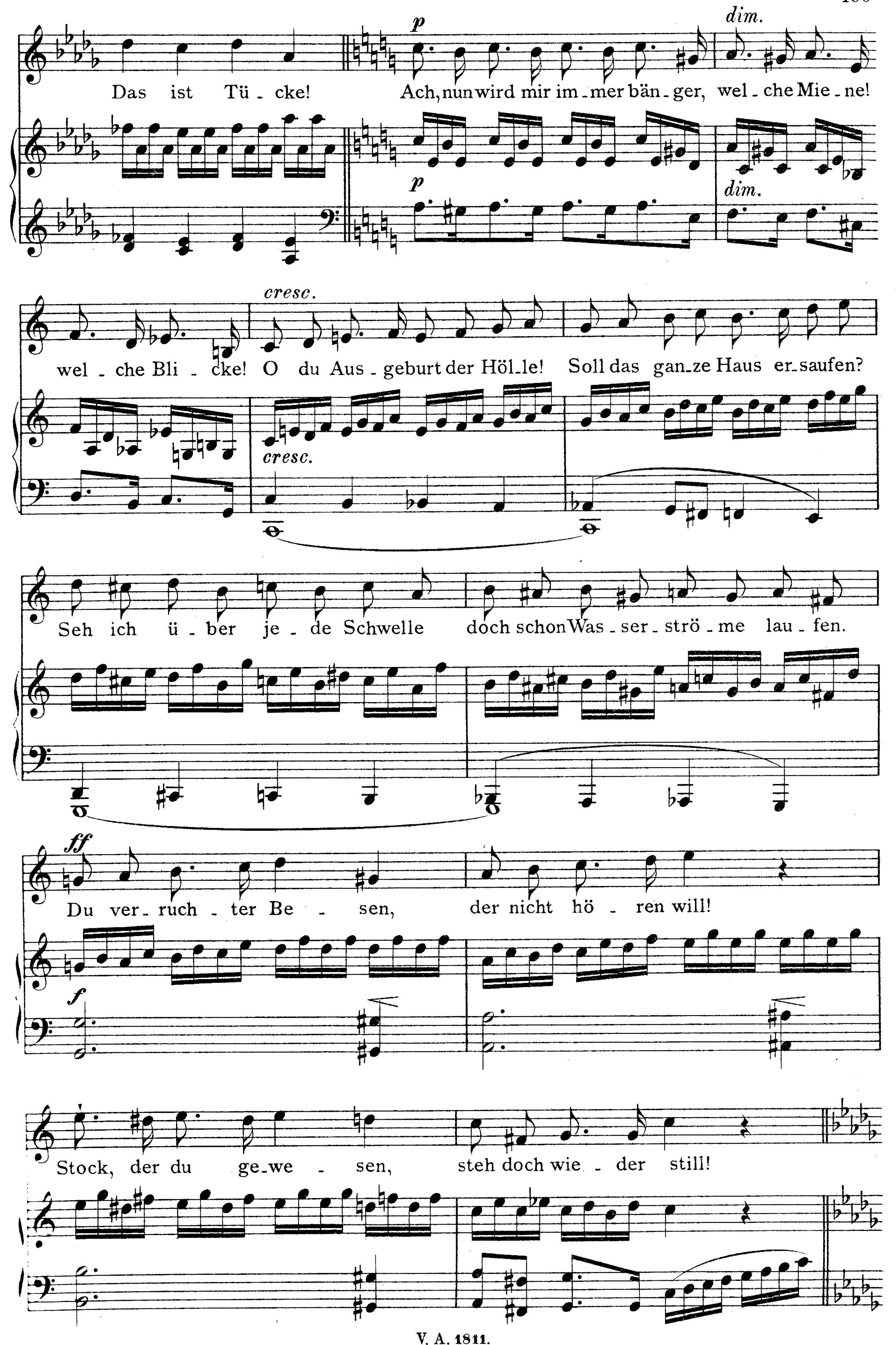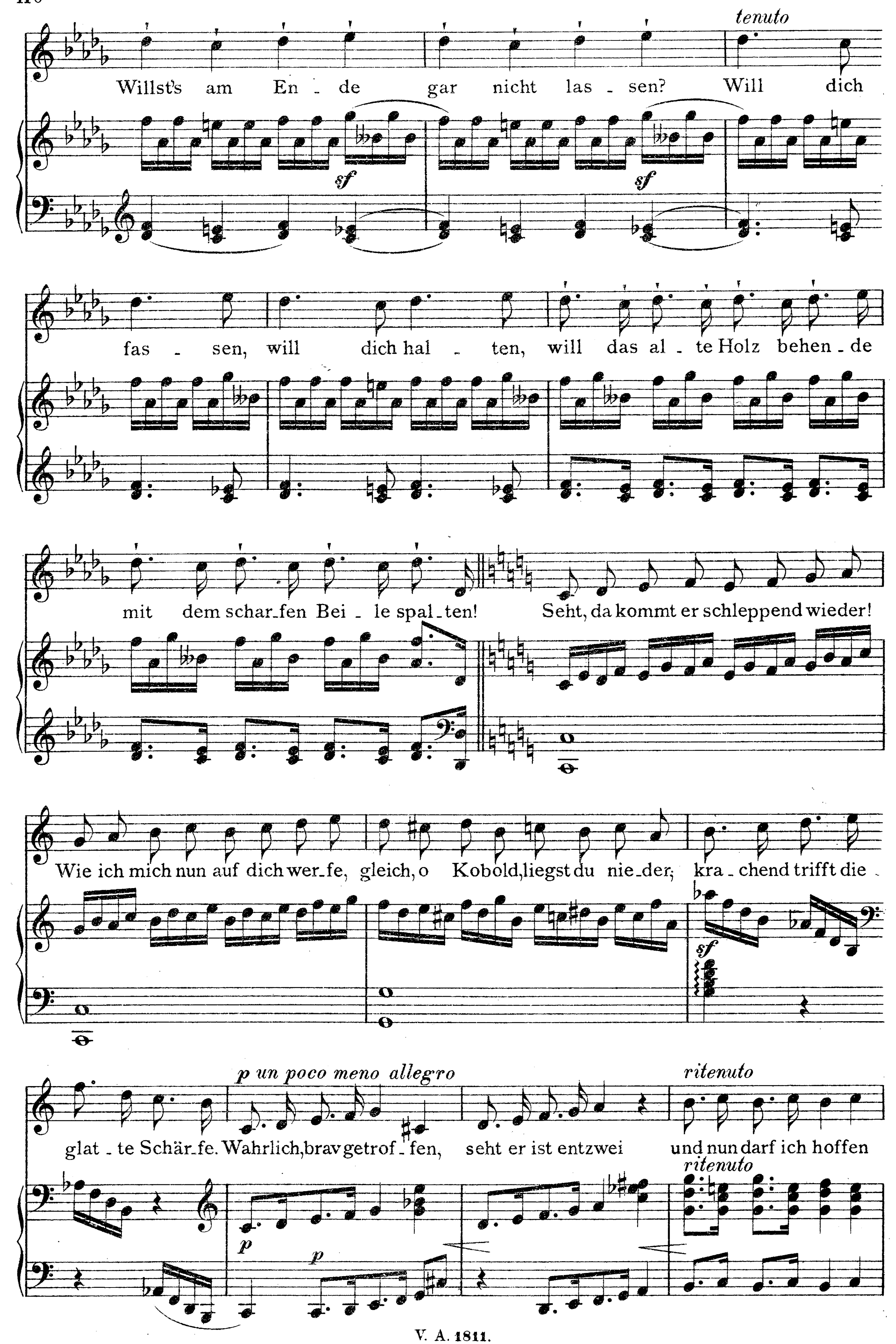



dass zum Zwe - cke Was - ser flie - sse
und mit rei - chem vol - lem Schwalle zu dem Ba - de sich er - gie - sse.
p
Und nun komm, du al - ter Be - sen! Nimm die schlechten Lumpenhül - len; bist schon lan - ge
Knecht ge - we - sen; nun er - fül - le mei - nen Wil - len! Auf zwei Bei - nen ste - he,
cresc.
o - ben sei ein Kopf, ei - le nun und ge - he mit dem Wassertopf!
sf
tr


Walle! walle manche Strecke, dass zum Zwecke Wasser fliesse und mit reichem vollem Schwalle zu dem Bade sich ergiesse.
Seht, er läuft zum Ufer nieder, wahrlich! ist schon an dem Fluse!
und mit Blitzesschnelle wieder ist er hier mit raschem Guse,


cresc.
schon zum zwei - ten Ma - le! Wie das Be - cken schwillt!
cresc.
wie sich je - de Scha - le voll mit Was - ser füllt!
f
Ste - he! ste - he! denn wir
f
ha - ben dei - ner Ga - ben voll - ge - mes - sen!
p
Ach, ich merk es, we - he! we - he! hab ich doch das Wort verges - sen!
p


cresc.
Ach das Wort, wo - rauf am En - de er das wird, was er ge - we - sen,
cresc.
ach, er läuft und bringt be - hen - de! Wärst du doch der al - te Be - sen!
Im - mer neu - e Güs - se bringt er schnell herein,
cresc.
sf
sf
f
ach! und hun - dert Flüs - se stür - zen auf mich ein!
f
Nein, nicht län - ger kann ich's las - sen, will ihn fas - sen.
stacc.


p
dim.
Das ist Tü - cke! Ach, nun wird mir im - mer bän - ger, wel - che Mie - ne!
p
dim.
cresc.
wel - che Bli - cke! O du Aus - geburt der Höl - le! Soll das gan - ze Haus er - saufen?
cresc.
Seh ich ü - ber je - de Schwelle doch schon Was - ser - strö - me lau - fen.
ff
Du ver - ruch - ter Be - sen, der nicht hö - ren will!
f
Stock, der du ge - we - sen, steh doch wie - der still!


tenuto
Willst's am En - de gar nicht las - sen? Will dich
sf
sf
fas - sen, will dich hal - ten, will das al - te Holz behen - de
mit dem schar - fen Bei - le spal - ten! Seht, da kommt er schleppend wieder!
Wie ich mich nun auf dich wer - fe, gleich, o Kobold, liegst du nie - der; kra - chend trifft die -
sf
p un poco meno allegro
ritenuto
glat - te Schär - fe. Wahrlich, brav getrof - fen, seht er ist entzwei und nun darf ich hoffen
ritenuto
p
p

a tempo

und ich athme frei! We - he! We - he!

a tempo

f *ff*

Ped. *

stacc.

Bei - de Thei - le stehn in Ei - le schon als Knech - te

völ - lig fer - tig in die Hö - he! Helft mir, ach! ihr ho - hen Mächte!

p
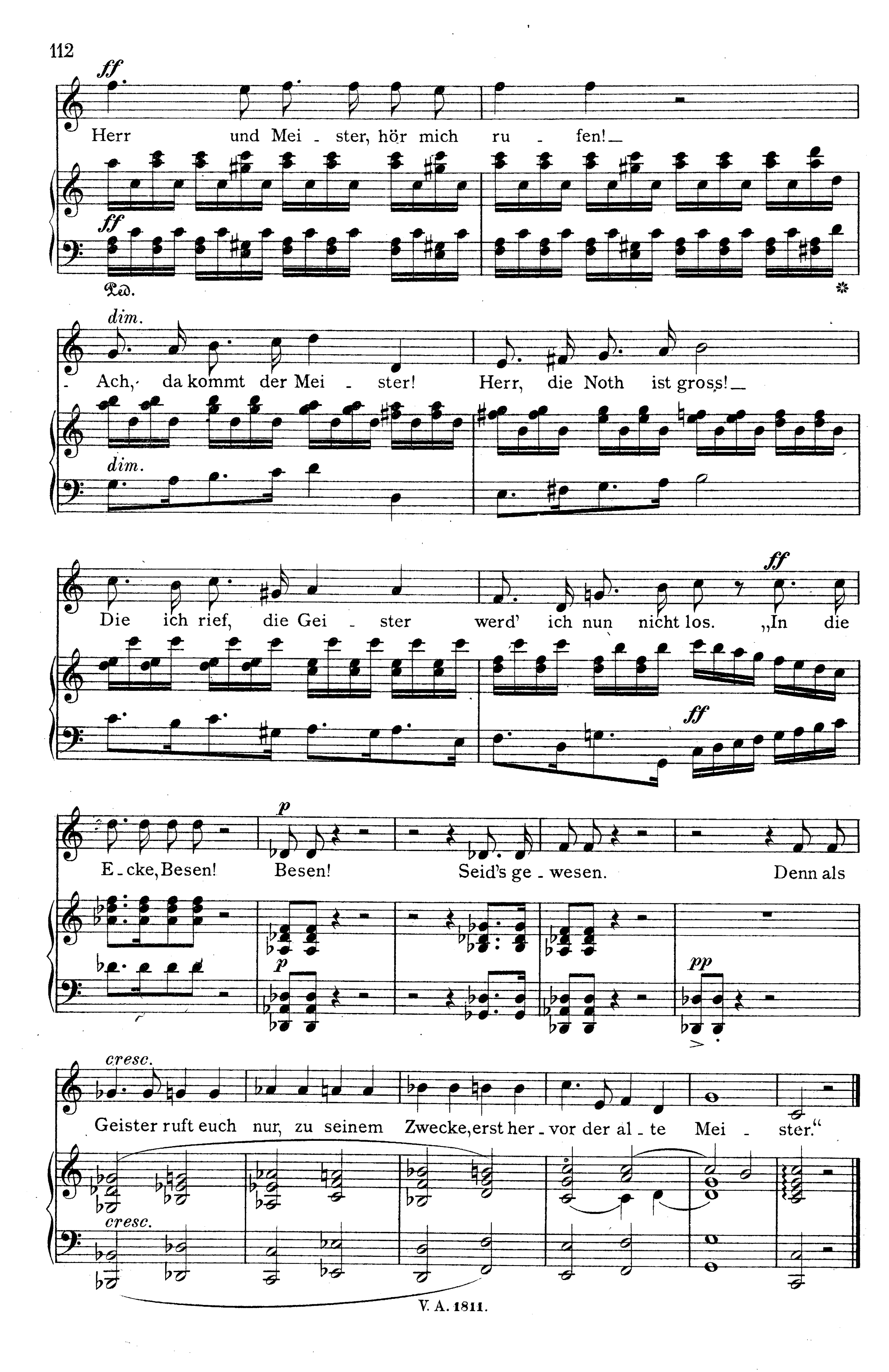
Und sie lau - fen! nass und näs - ser wirds im Saal und auf den Stu - fen!

p *p*
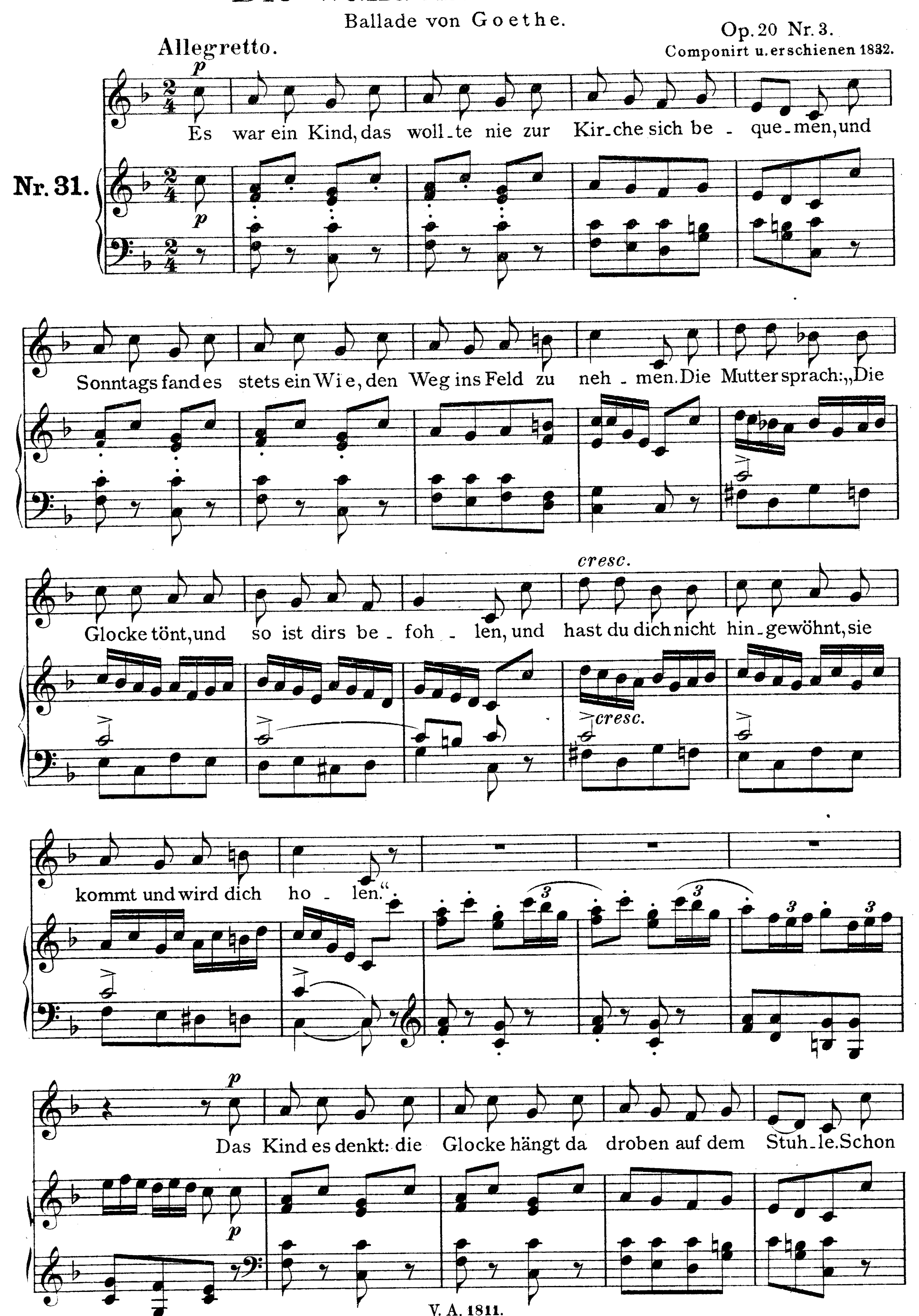
f *ff*
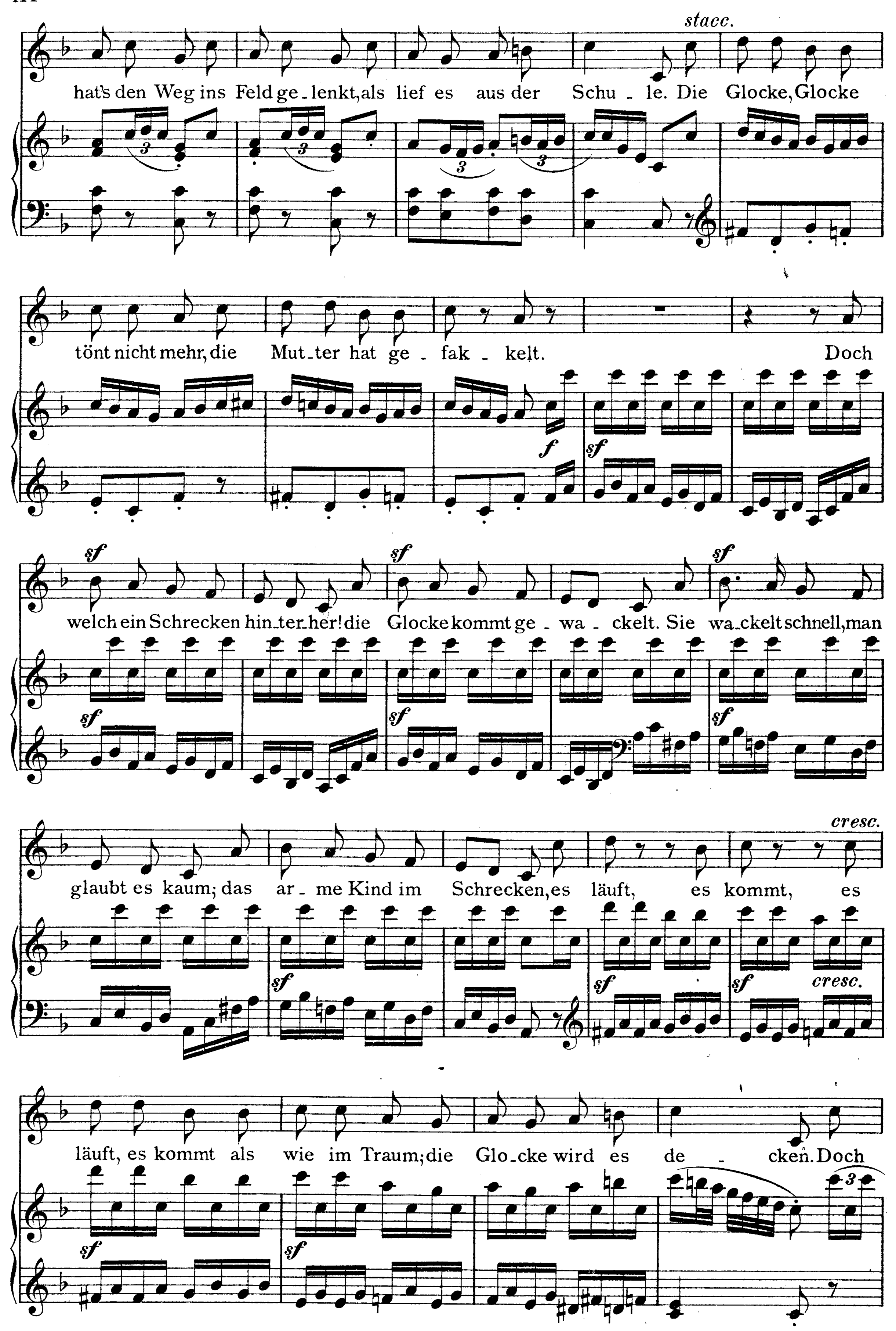
Welch ent - setz - liches Ge - wäs - ser!
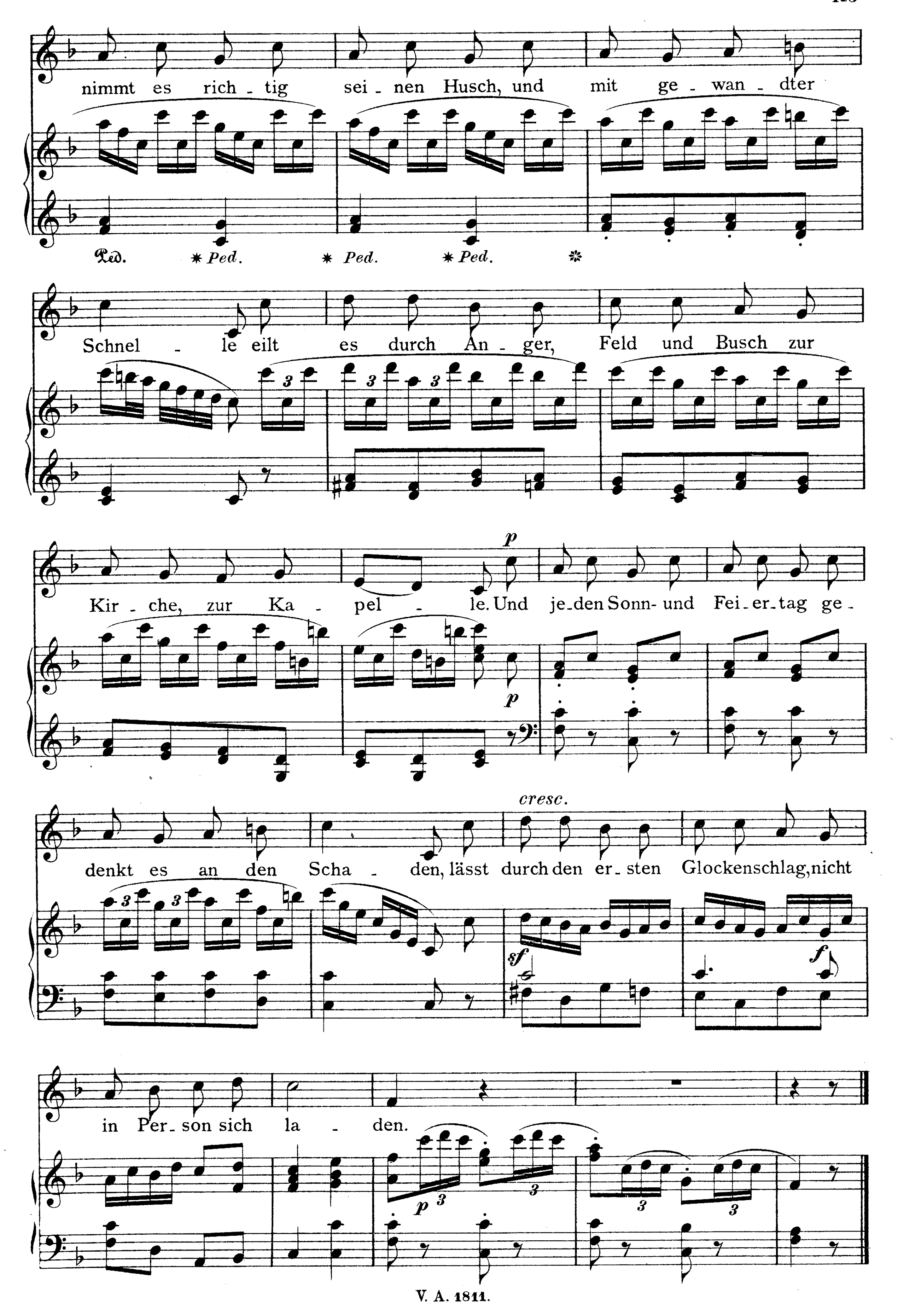
f


ff
Herr und Mei - ster, hör mich ru - fen!
ff
Ped.
dim.
Ach, da kommt der Mei - ster! Herr, die Noth ist gross!
dim.
Die ich rief, die Gei - ster werd' ich nun nicht los. „In die
ff
ff
E - cke, Besen! Besen! Seid's ge - wesen. Denn als
p
p
pp
cresc.
Geister ruft euch nur, zu seinem Zwecke, erst her - vor der al - te Mei - ster."
cresc.

Die wandelnde Glocke.




stacc.
hat's den Weg ins Feld ge_lenkt, als lief es aus der Schu _ le. Die Glocke, Glocke
tönt nicht mehr, die Mut_ter hat ge _ fak _ kelt. Doch
welch ein Schrecken hin_ter_her! die Glocke kommt ge _ wa _ ckelt. Sie wa_ckelt schnell, man
glaubt es kaum; das ar _ me Kind im Schrecken, es läuft, es kommt, es
cresc.
läuft, es kommt als wie im Traum; die Glo_cke wird es de _ cken. Doch
cresc.
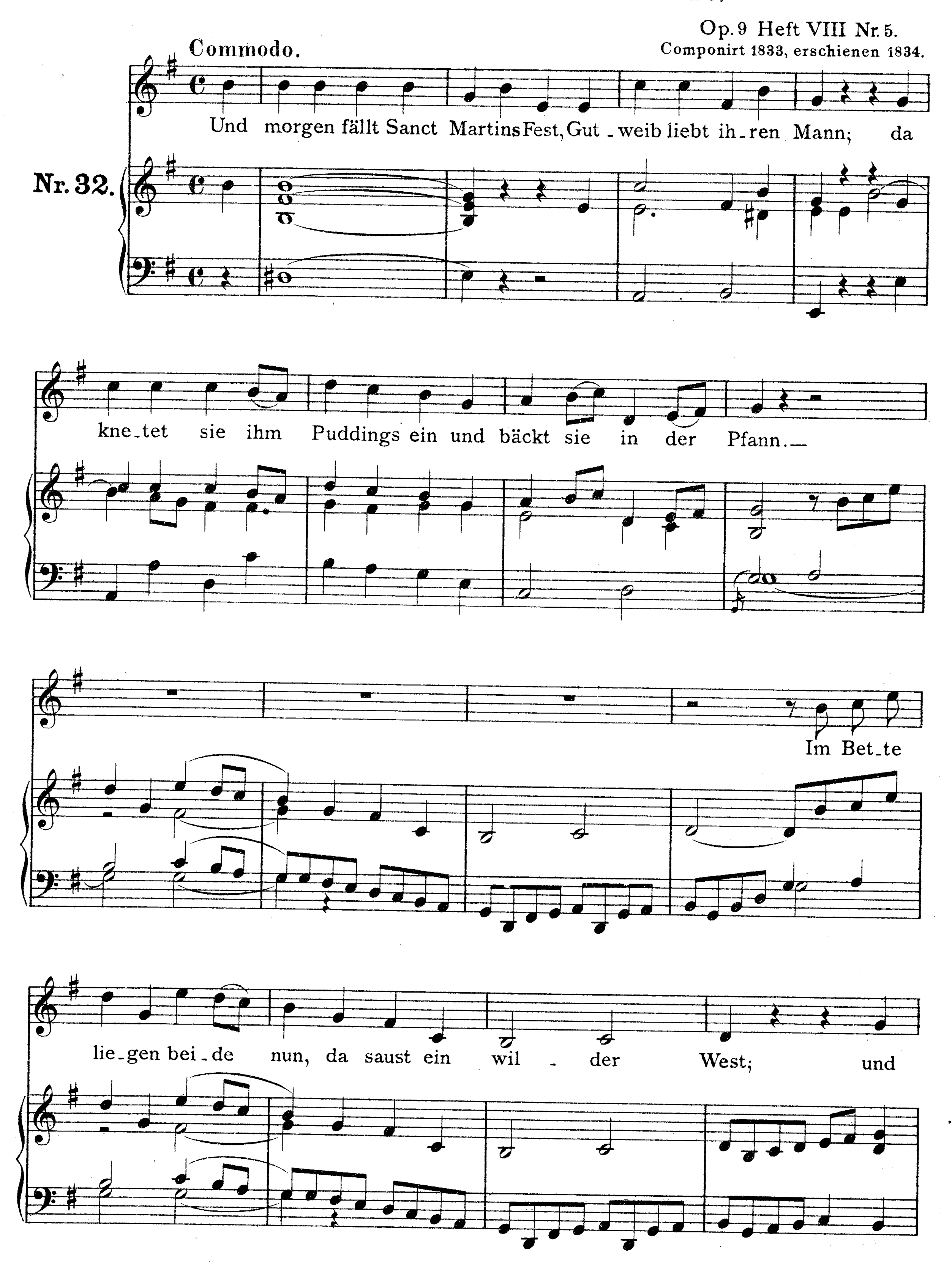

nimmt es rich - tig sei - nen Husch, und mit ge - wan - dter
Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *
Schnel - le eilt es durch An - ger, Feld und Busch zur
Kir - che, zur Ka - pel - le. Und je - den Sonn- und Fei - er - tag ge -
p
cresc.
denkt es an den Scha - den, lässt durch den er - sten Glockenschlag, nicht
sf
f
in Per - son sich la - den.
p
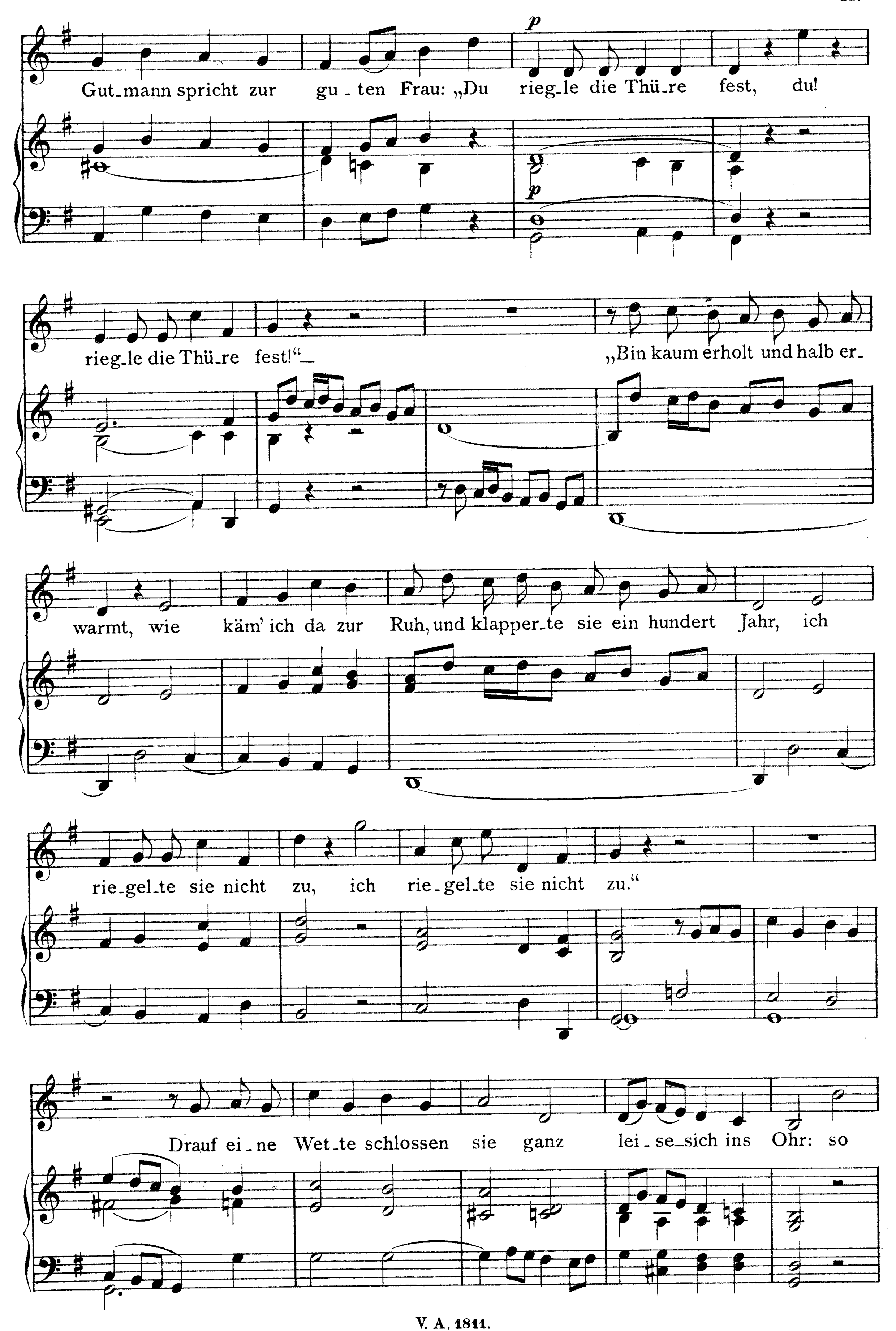
Gutmann und Gutweib.
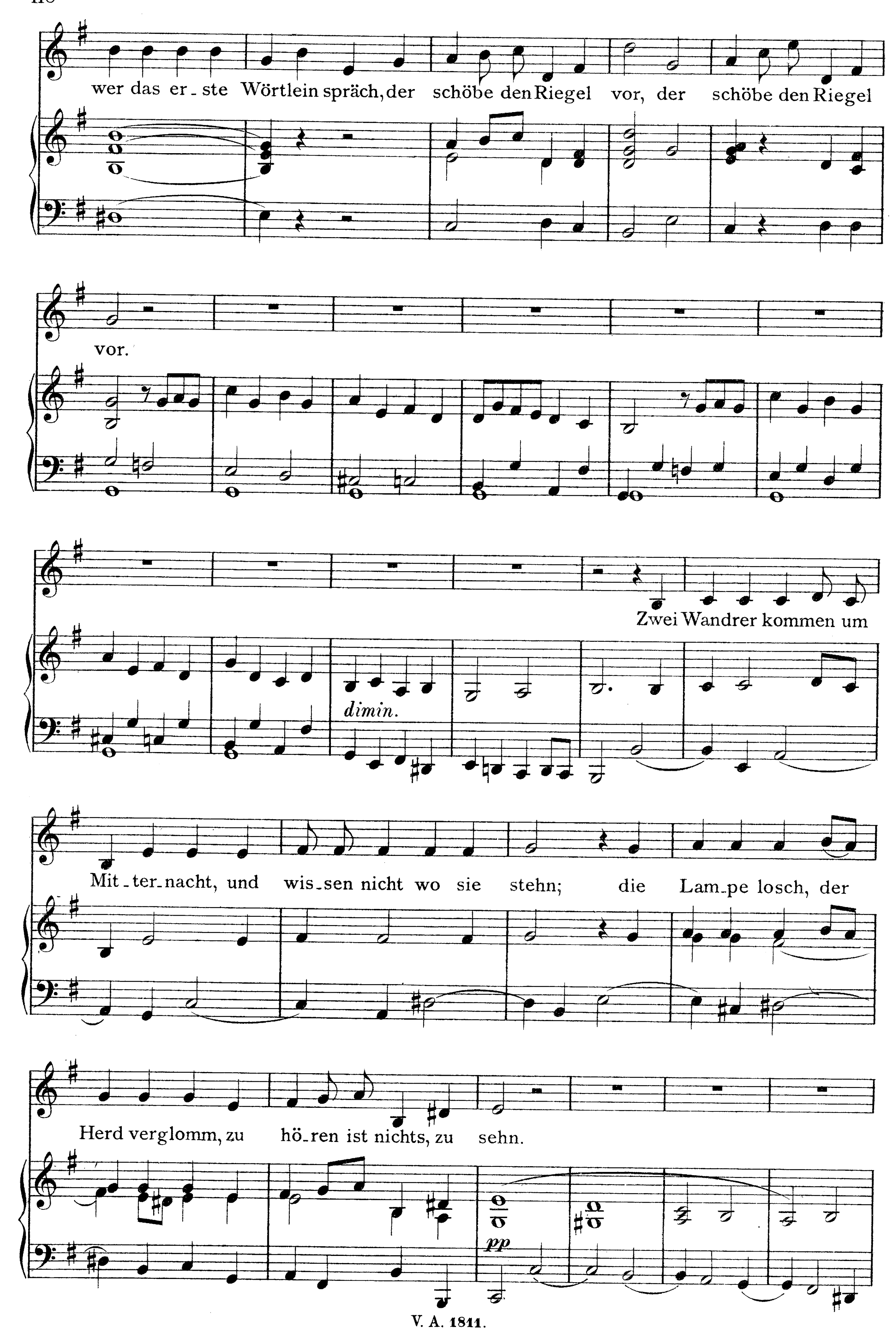
Ballade aus dem Altschottischen von Goethe.
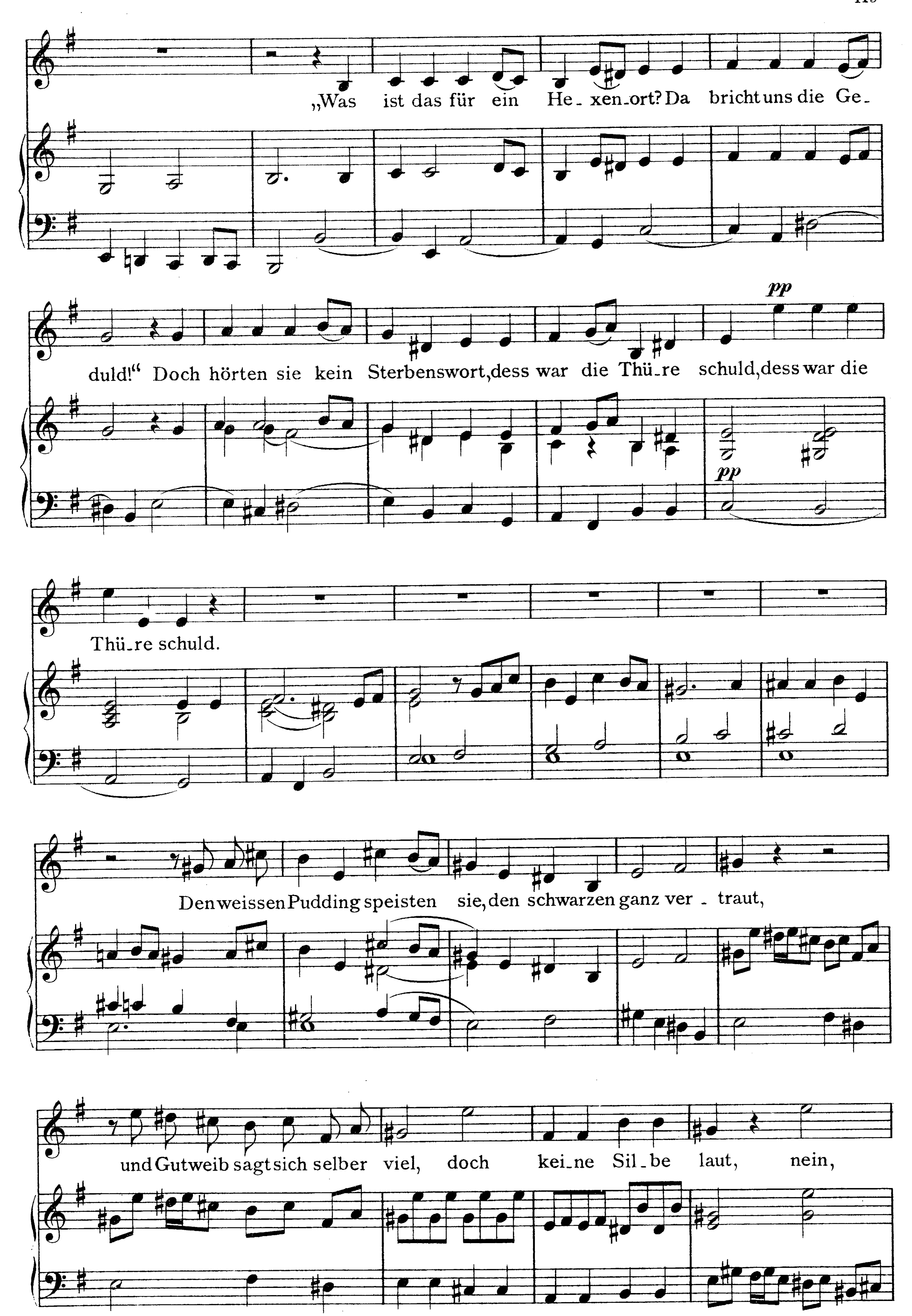
Op. 9 Heft VIII Nr. 5.
Componirt 1833, erschienen 1834.
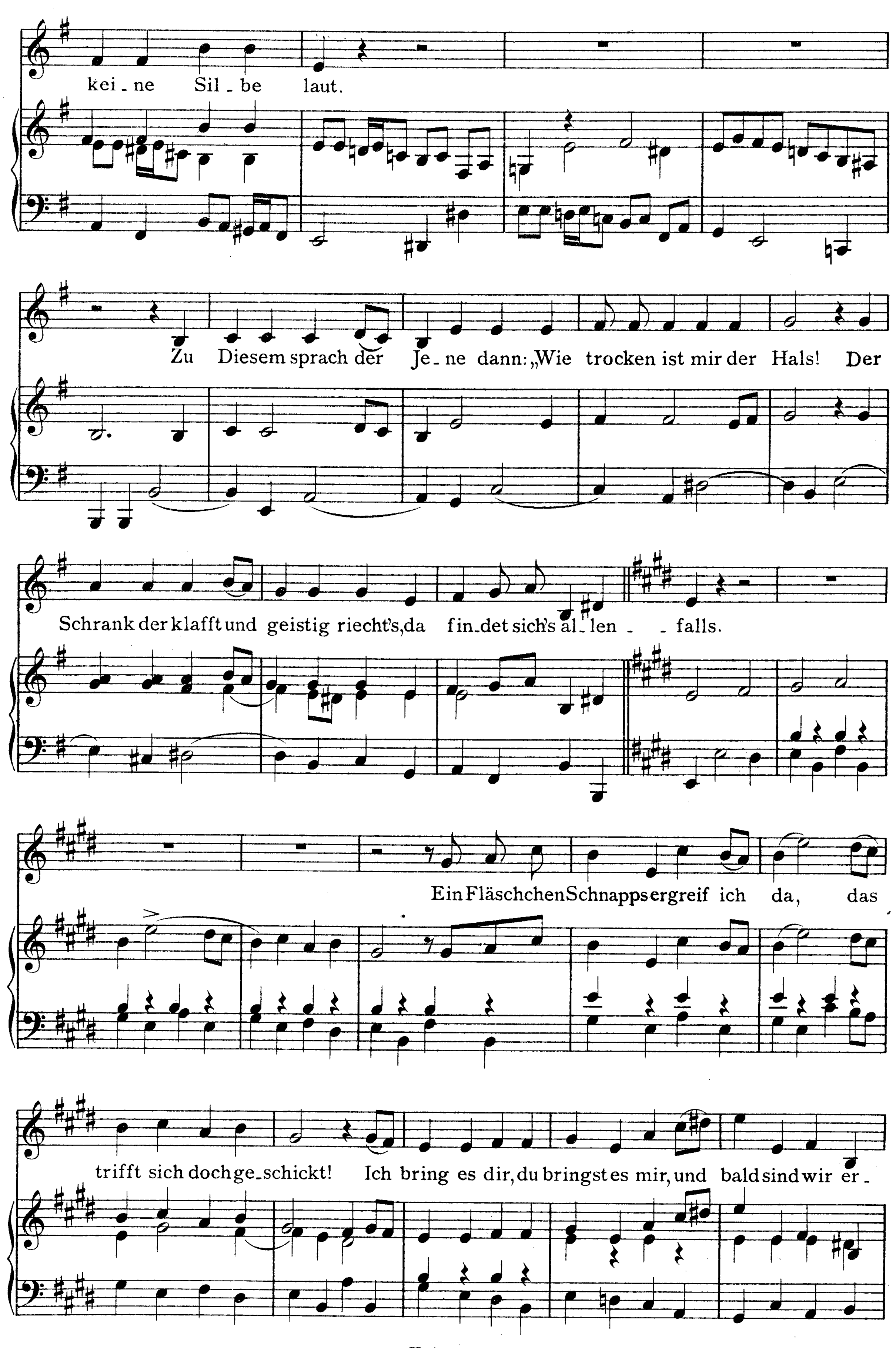
Nr. 32.
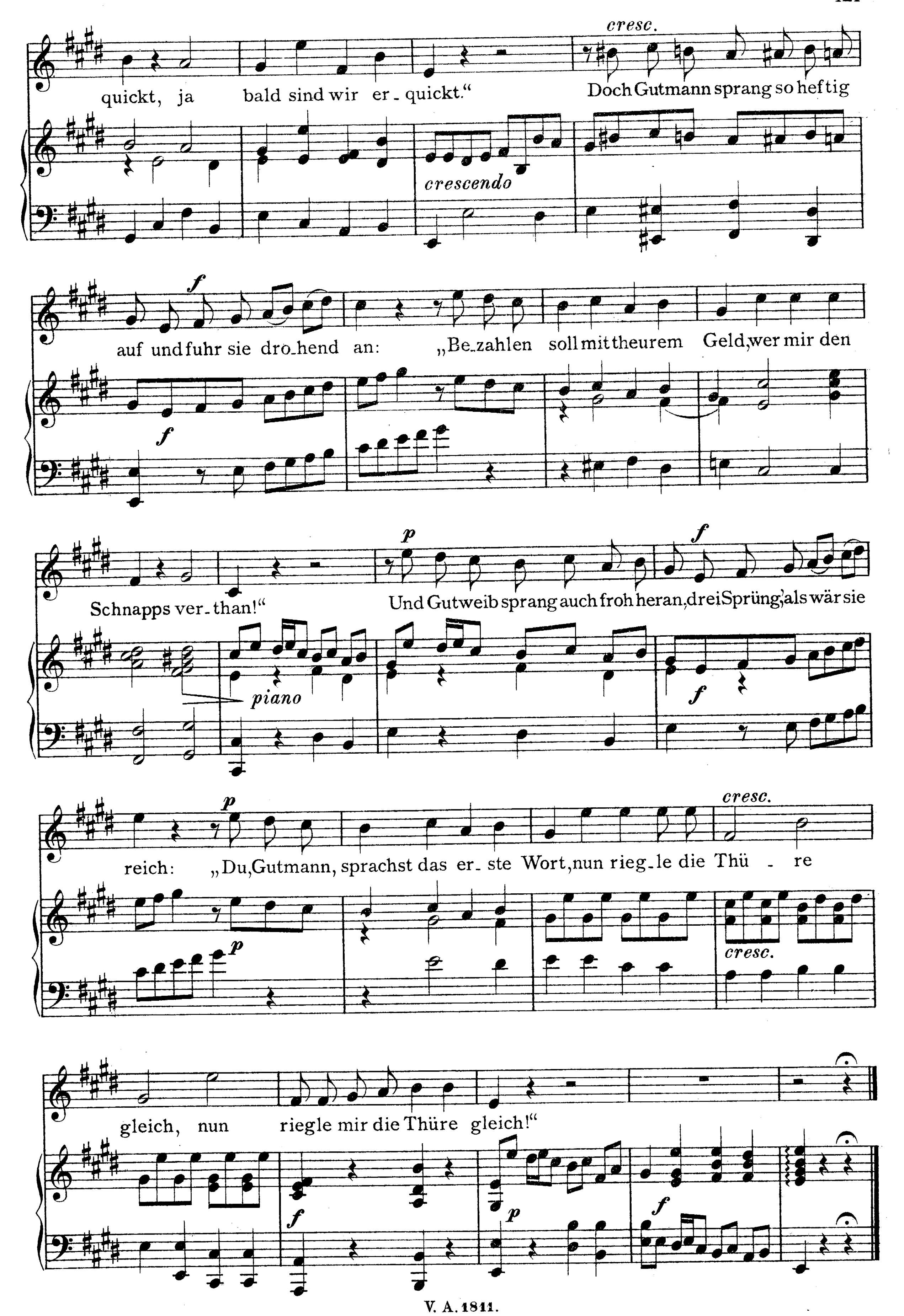



p
Gut_mann spricht zur gu_ten Frau: „Du rieg_le die Thü_re fest, du!
p
rieg_le die Thü_re fest!"_
„Bin kaum erholt und halb er_
warmt, wie käm' ich da zur Ruh, und klapper_te sie ein hundert Jahr, ich
rie_gel_te sie nicht zu, ich rie_gel_te sie nicht zu."
Drauf ei_ne Wet_te schlossen sie ganz lei_se_sich ins Ohr: so
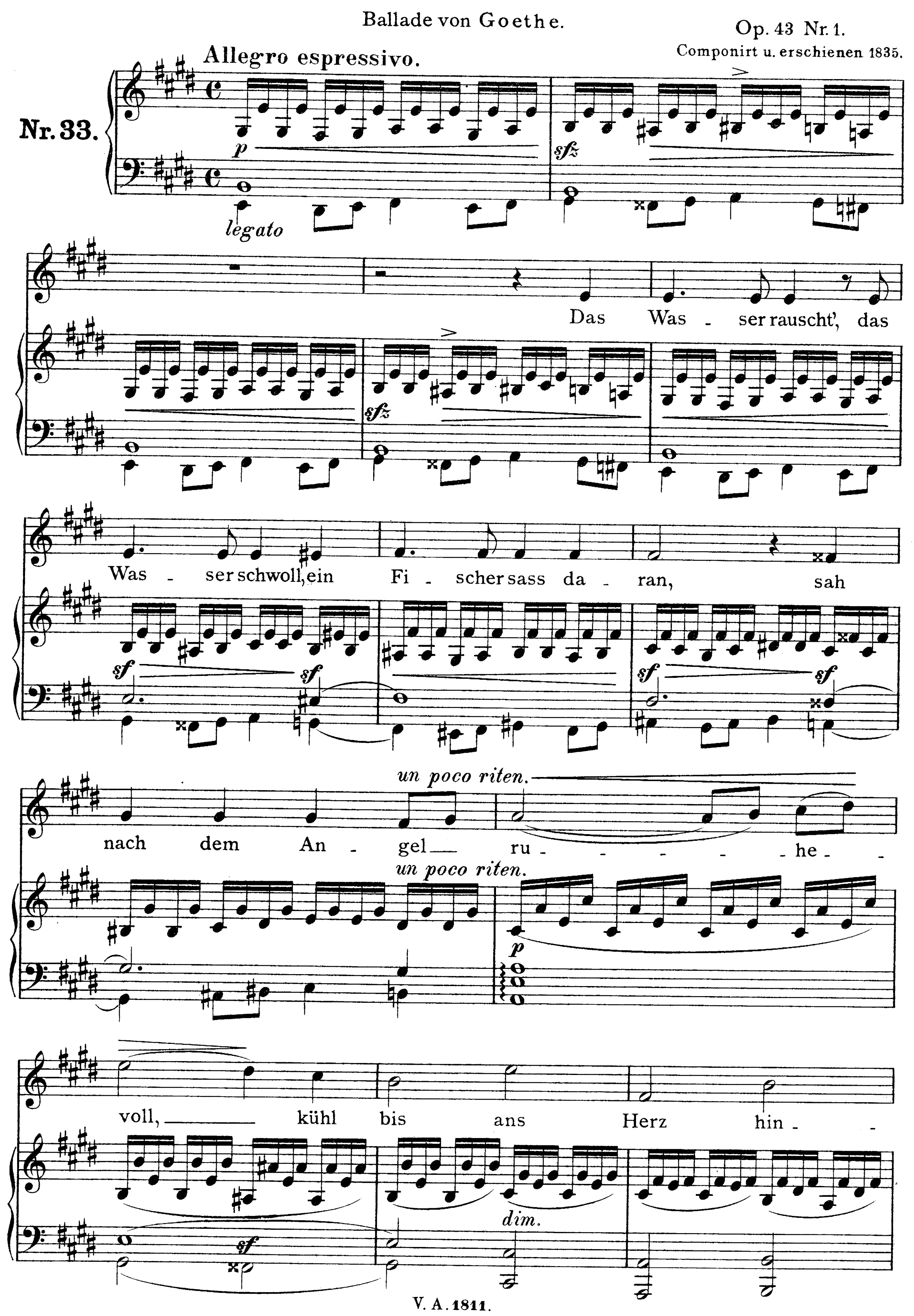

wer das er_ste Wörtlein spräch, der schöbe den Riegel vor, der schöbe den Riegel
vor.
Zwei Wandrer kommen um
Mit_ter_nacht, und wis_sen nicht wo sie stehn; die Lam_pe losch, der
Herd verglomm, zu hö_ren ist nichts, zu sehn.
dimin.
pp


„Was ist das für ein He_xen_ort? Da bricht uns die Ge_
duld!“ Doch hörten sie kein Sterbenswort, dess war die Thü_re schuld, dess war die
Thü_re schuld.
Den weissen Pudding speisten sie, den schwarzen ganz ver_traut,
und Gutweib sagt sich selber viel, doch kei_ne Sil_be laut, nein,
pp
pp
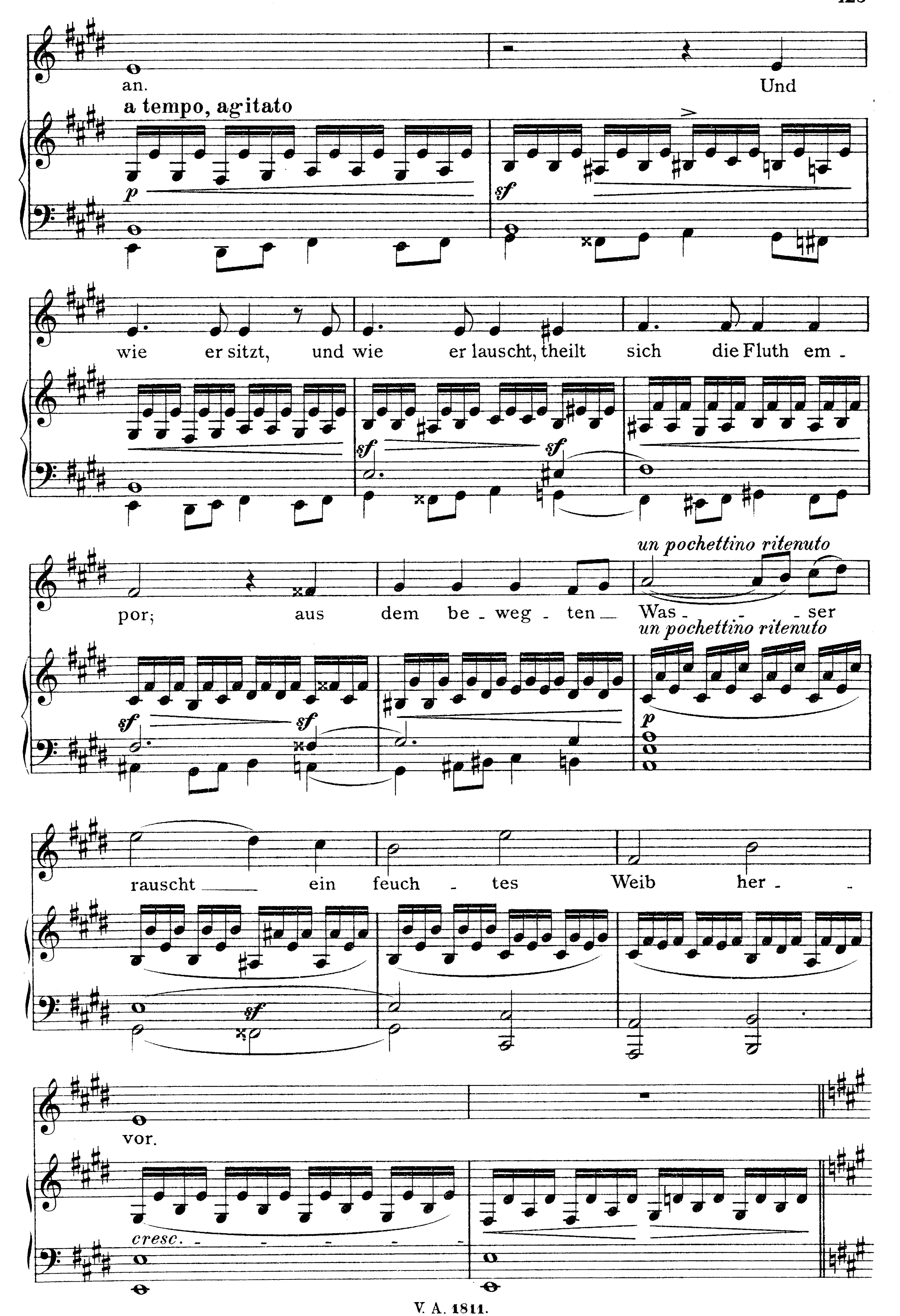

kei - ne Sil - be laut.
Zu Diesem sprach der Je - ne dann: „Wie trocken ist mir der Hals! Der
Schrank der klafft und geistig riecht's, da fin - det sich's al - len - falls.
Ein Fläschchen Schnapps ergreif ich da, das
trifft sich doch ge - schickt! Ich bring es dir, du bringst es mir, und bald sind wir er -
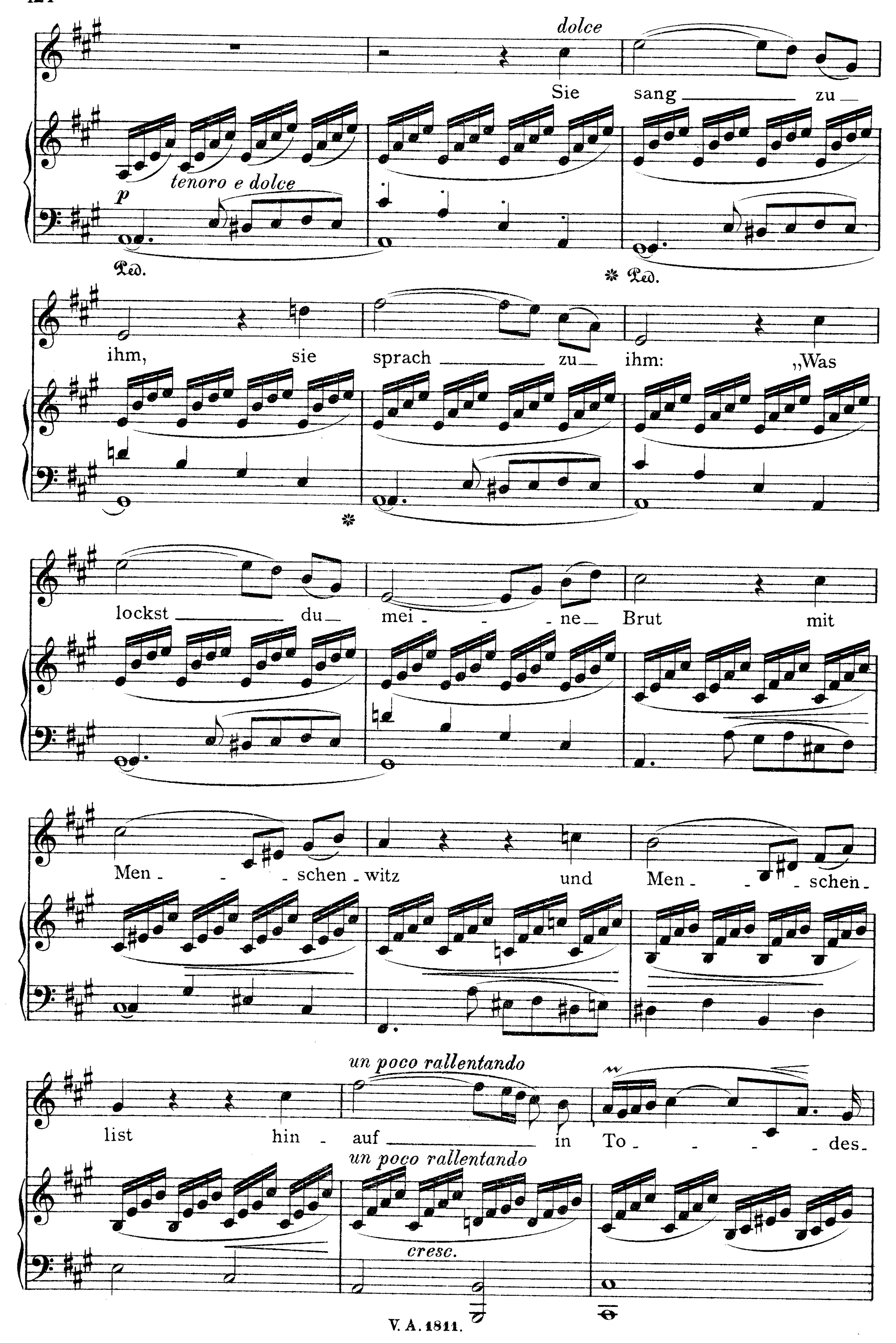

cresc.
quickt, ja bald sind wir er-quickt."
Doch Gutmann sprang so heftig
crescendo
f
auf und fuhr sie dro-hend an: „Be-zahlen soll mit theurem Geld, wer mir den
Schnapps ver-than!"
p
Und Gutweib sprang auch froh heran, drei Sprüng,' als wär sie
piano
reich: „Du, Gutmann, sprachst das er-ste Wort, nun rieg-le die Thü - re
gleich, nun riegle mir die Thüre gleich!"
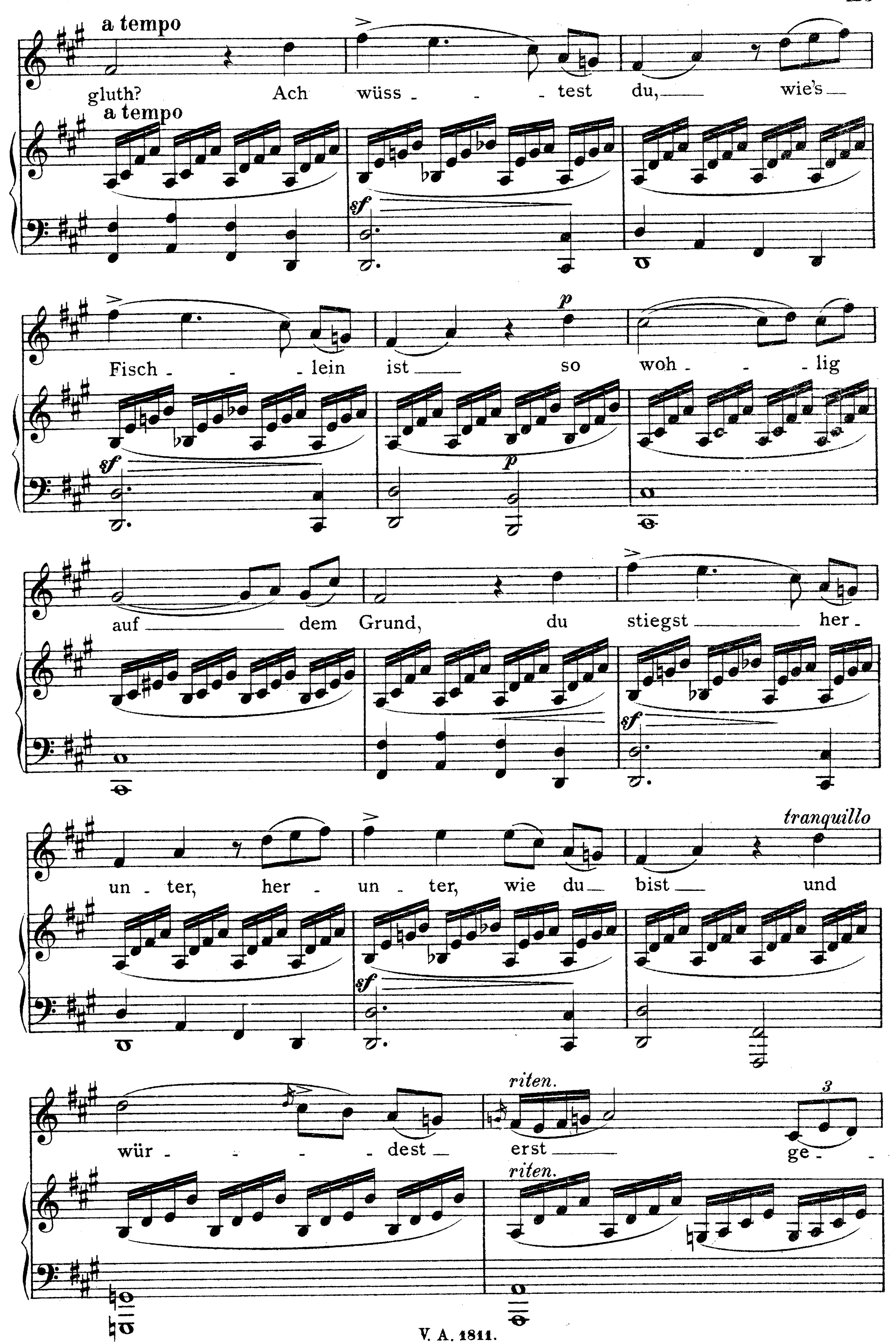
Der Fischer.
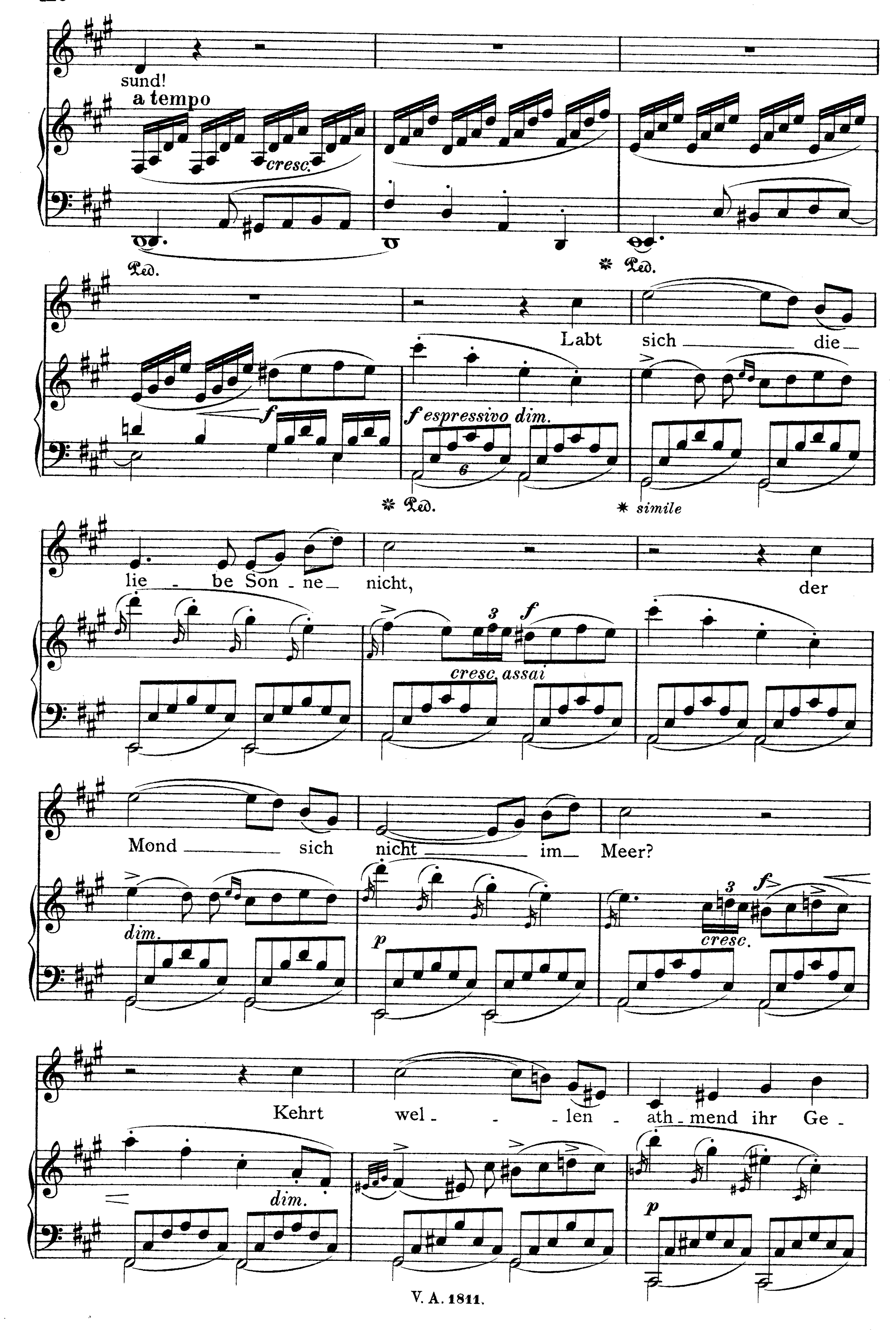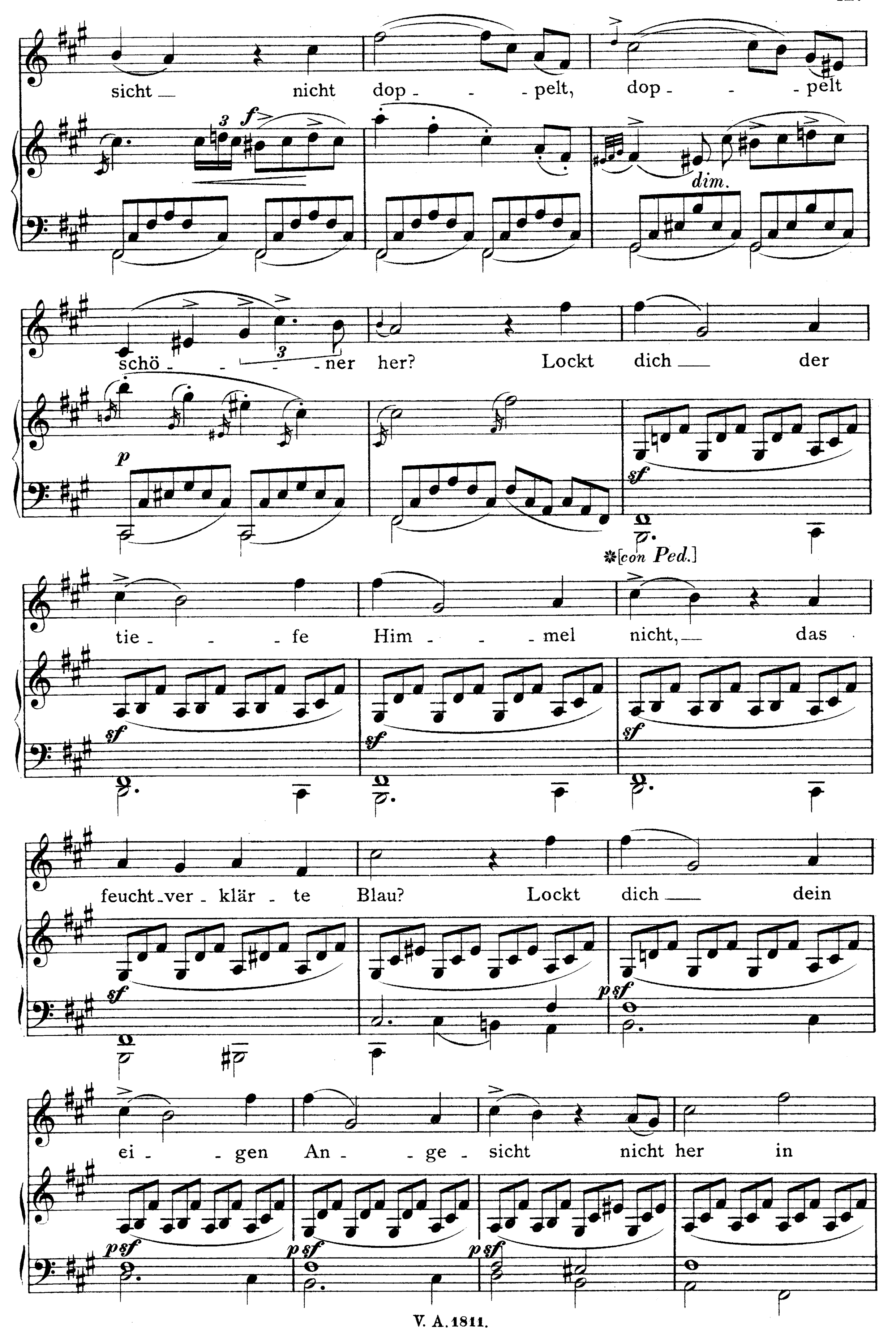


Ballade von Goethe.
Op. 43 Nr. 1.
Componirt u. erschienen 1835.
Nr. 33.
Allegro espressivo.
p
sfz
legato
Das Was - ser rauscht', das Was - ser schwoll, ein Fi - scher sass da - ran, sah nach dem An - gel ru - - - - - he - voll, kühl bis ans Herz hin -
sf
un poco riten.
dim.
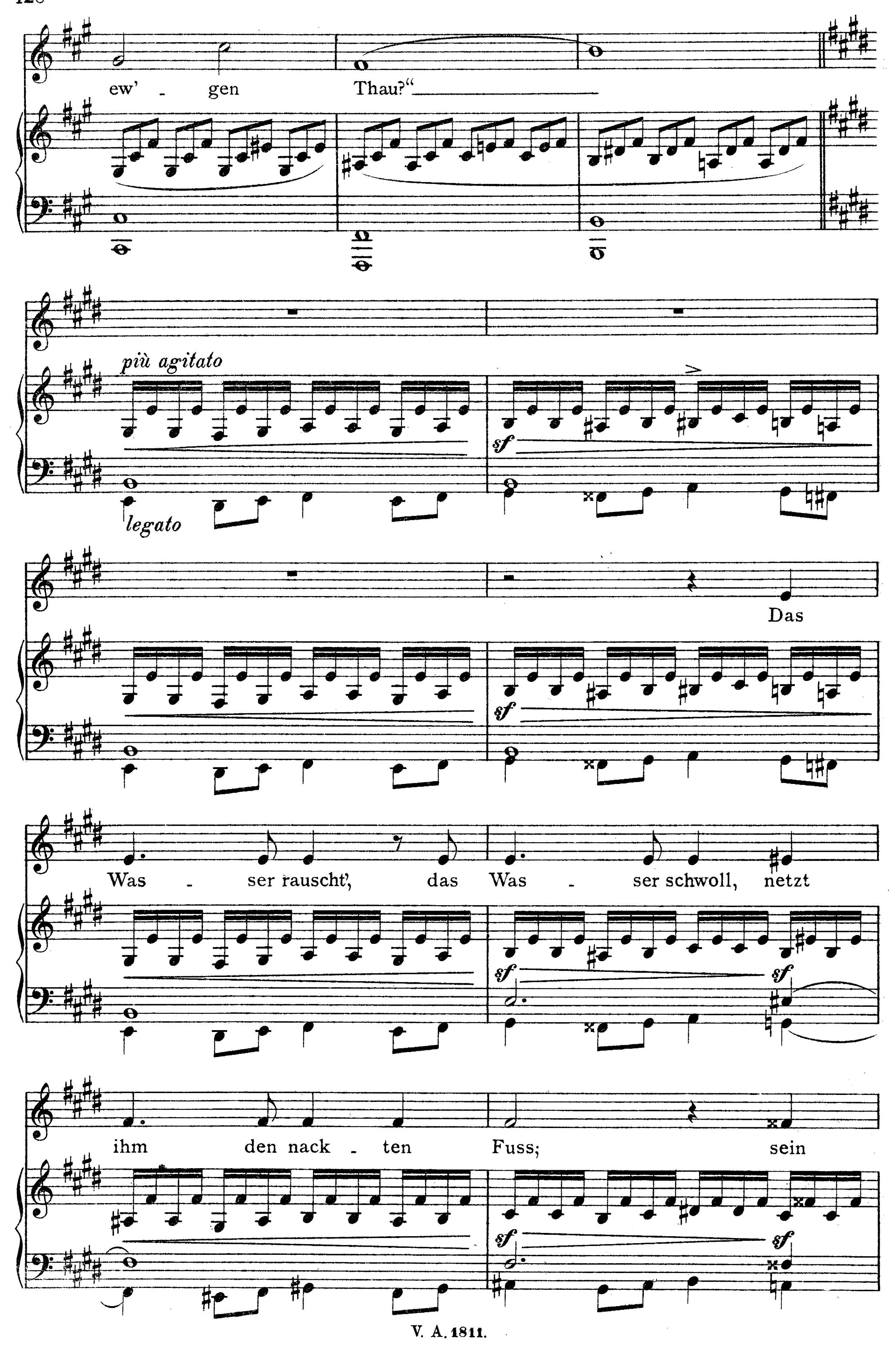

an.
Und
a tempo, agitato
p
sf
wie er sitzt, und wie er lauscht, theilt sich die Fluth em-
sf
sf
por; aus dem be-weg-ten Was-ser
un pochettino ritenuto
un pochettino ritenuto
sf
sf
p
rauscht ein feuch-tes Weib her-
sf
vor.
cresc.
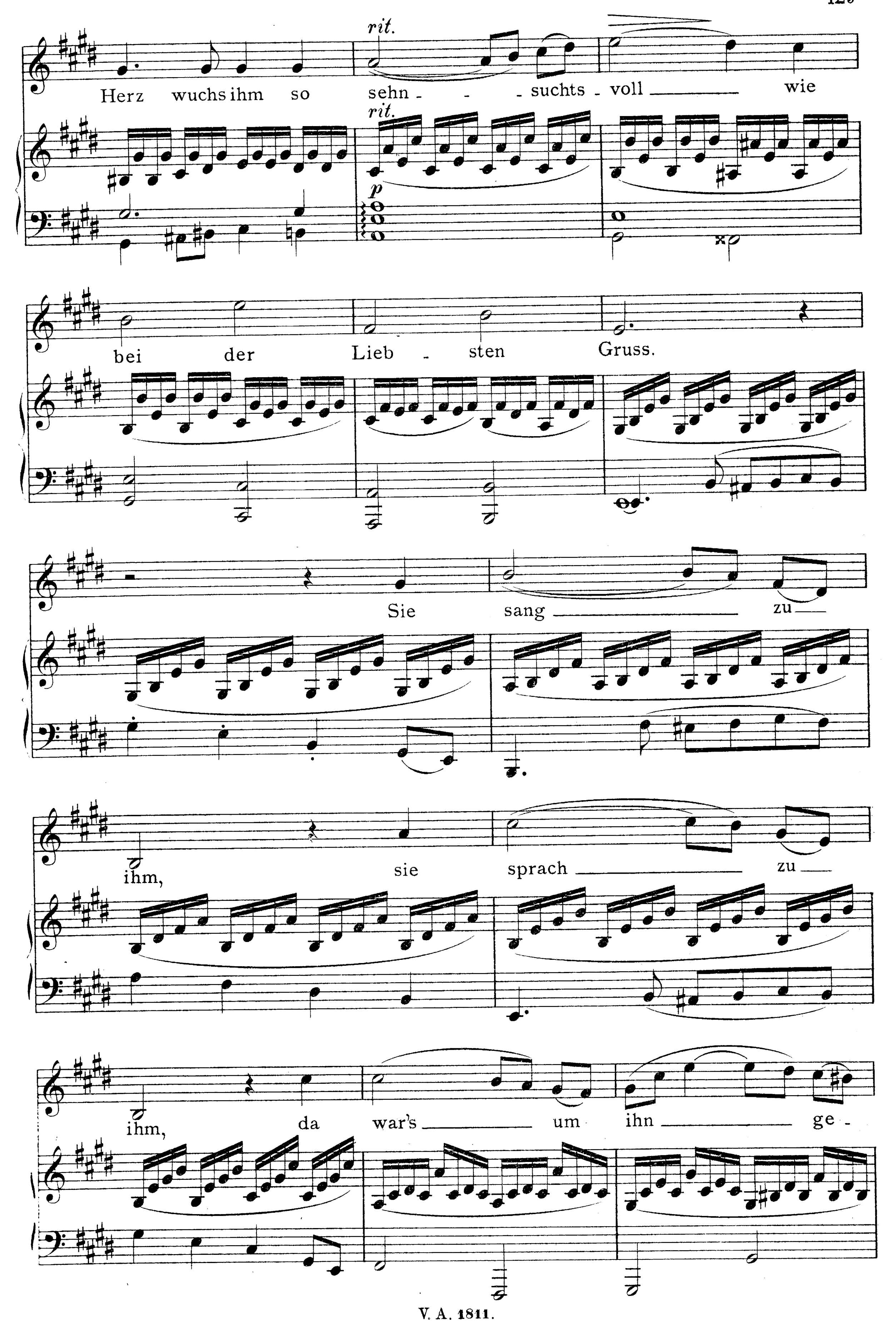

dolce
Sie sang zu
tenoro e dolce
p
ihm, sie sprach zu ihm: „Was
lockst du mei - ne Brut mit
Men - schen witz und Men - schen
un poco rallentando
list hin - auf in To - des
un poco rallentando
cresc.
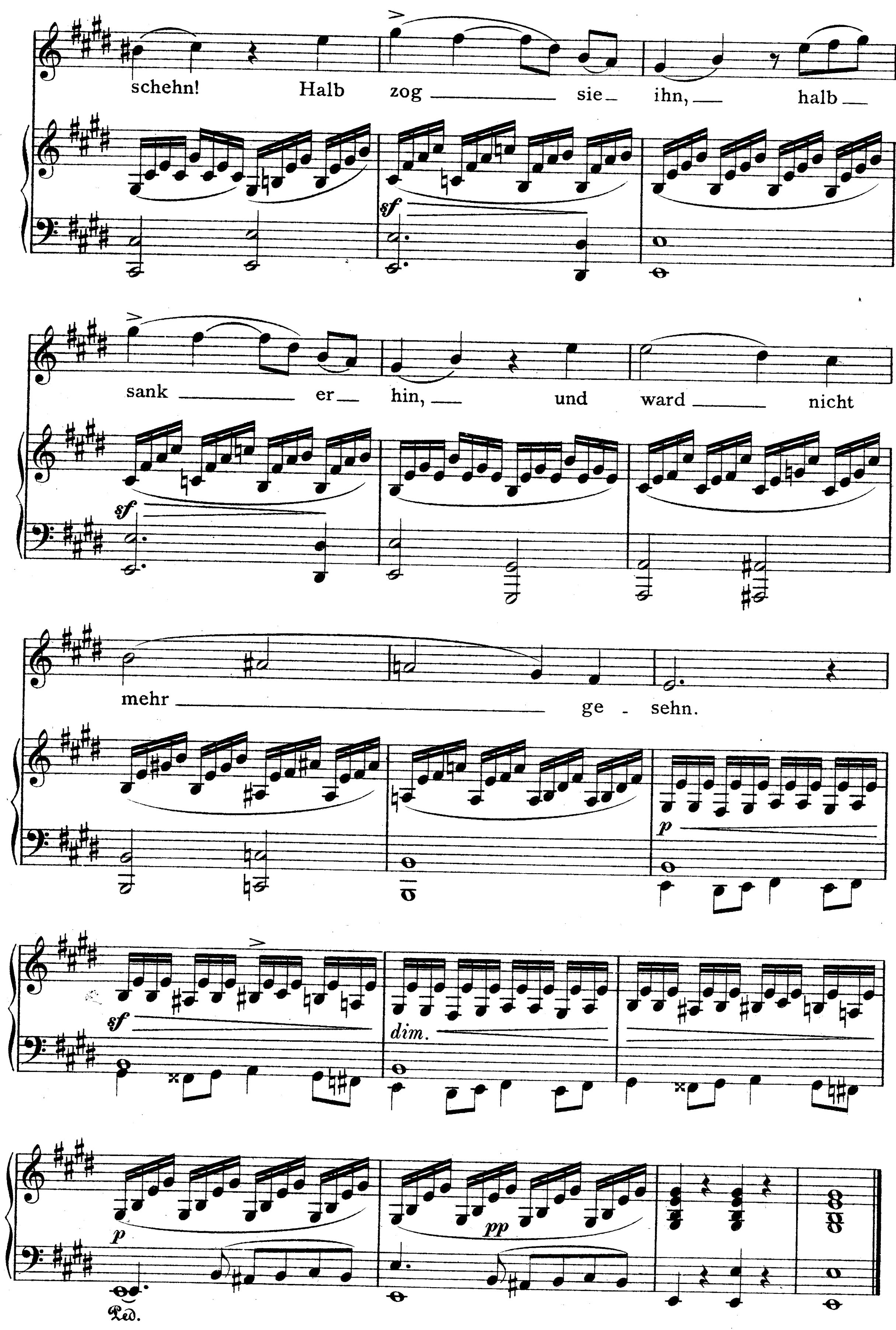

a tempo
gluth? Ach wüss - - test du, wie's
a tempo
Fisch - - lein ist so woh - - lig
auf dem Grund, du stiegst her -
un - ter, her - un - ter, wie du bist und
tranquillo
wür - - - dest erst ge -
riten.
riten.
3


sund!
a tempo
cresc.
Ped.
* Ped.
Labt sich die
f
f espressivo dim.
* Ped.
* simile
lie - be Son - ne nicht,
cresc. assai
der
Mond sich nicht im Meer?
dim.
p
cresc.
Kehrt wel - len - ath - mend ihr Ge -
dim.
p


sicht nicht dop - - pelt, dop - - pelt
f
dim.
schö - - - ner her? Lockt dich der
p
✻[con Ped.]
sf
tie - - fe Him - - mel nicht, das
feucht ver - klär - te Blau? Lockt dich dein
psf
ei - gen An - ge - sicht nicht her in


ew' - gen Thau?"
più agitato
sf
legato
Das
Was - ser rauscht', das Was - ser schwoll, netzt
ihm den nack - ten Fuss; sein


rit.
Herz wuchs ihm so sehn - - suchts - voll wie
rit.
p
bei der Lieb - sten Gruss.
Sie sang zu
ihm, sie sprach zu
ihm, da war's um ihn ge -


schehn! Halb zog sie ihn, halb
sank er hin, und ward nicht
mehr ge - sehn.
sf
sf
p
sf
dim.
p
pp
Ped.
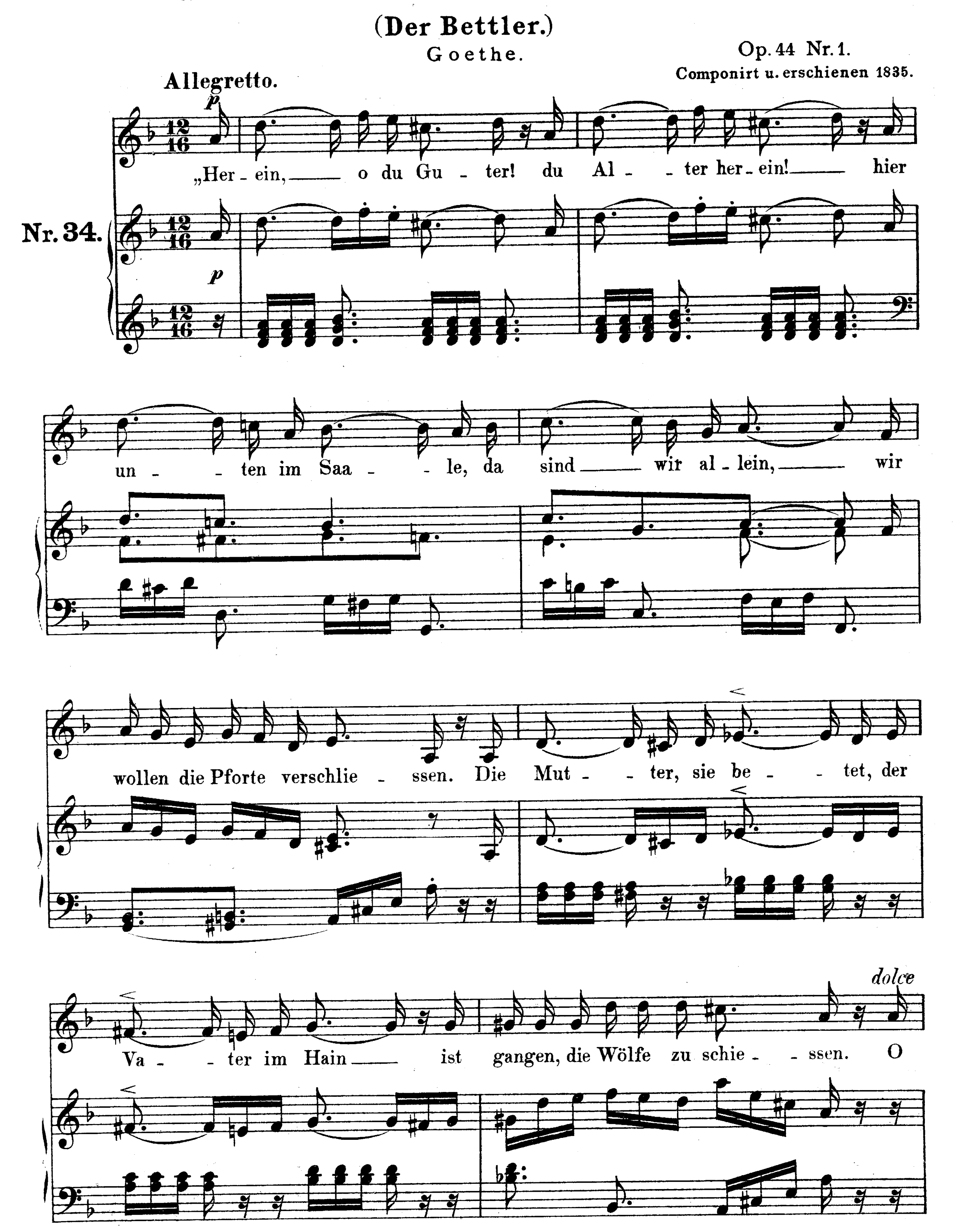
Ballade vom vertriebenen und zurückkehrenden Grafen.
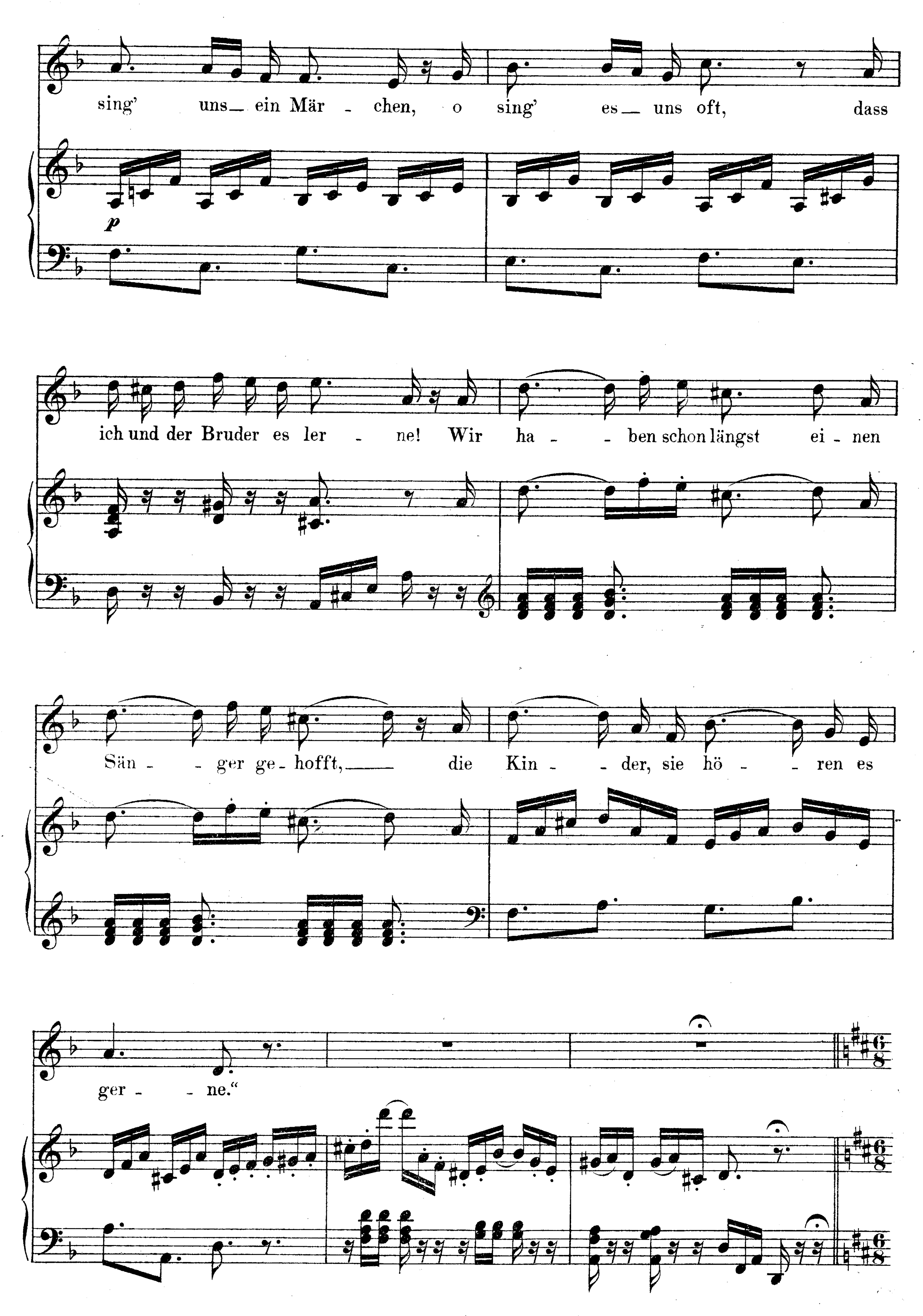
(Der Bettler.)
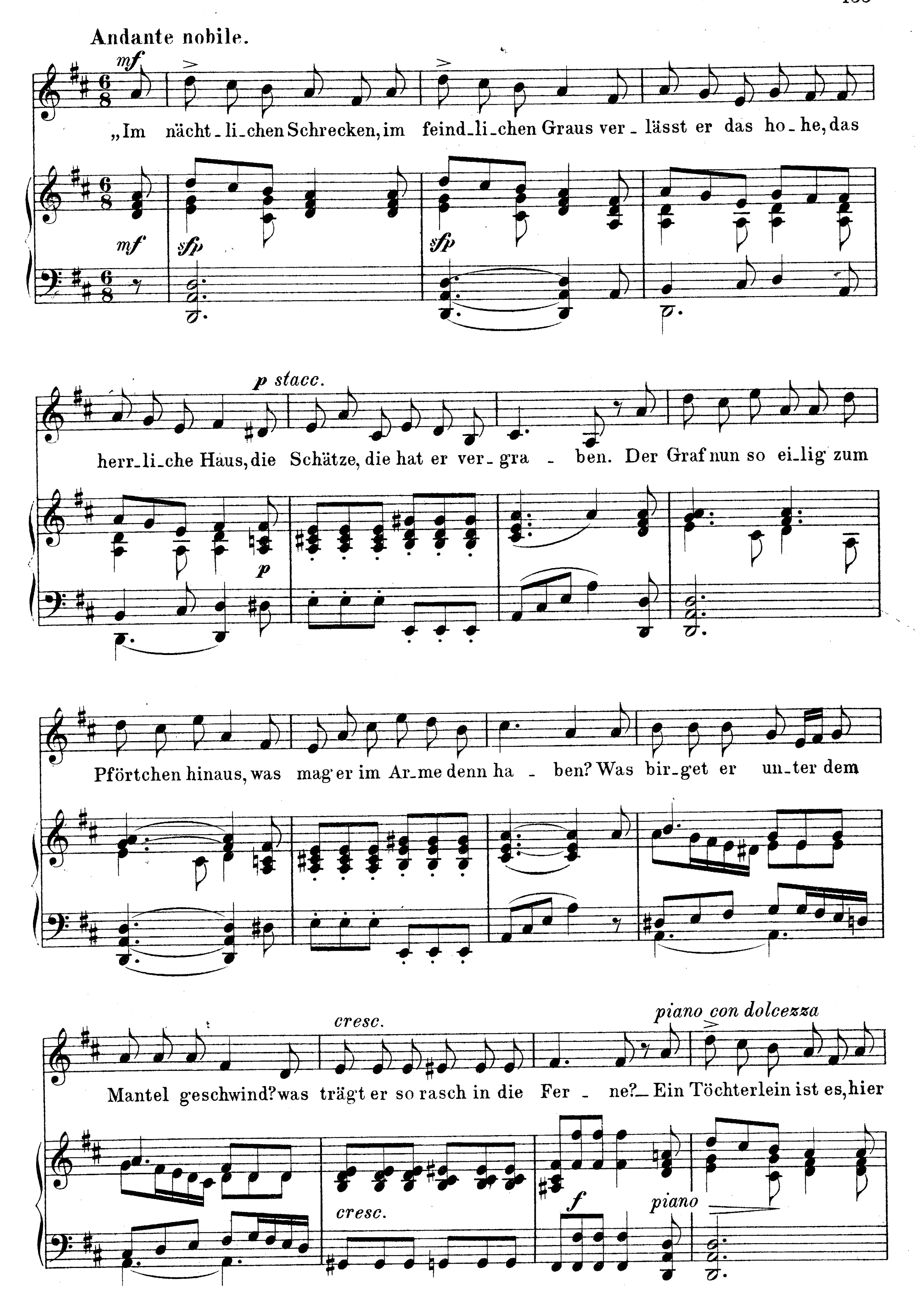
Goethe.
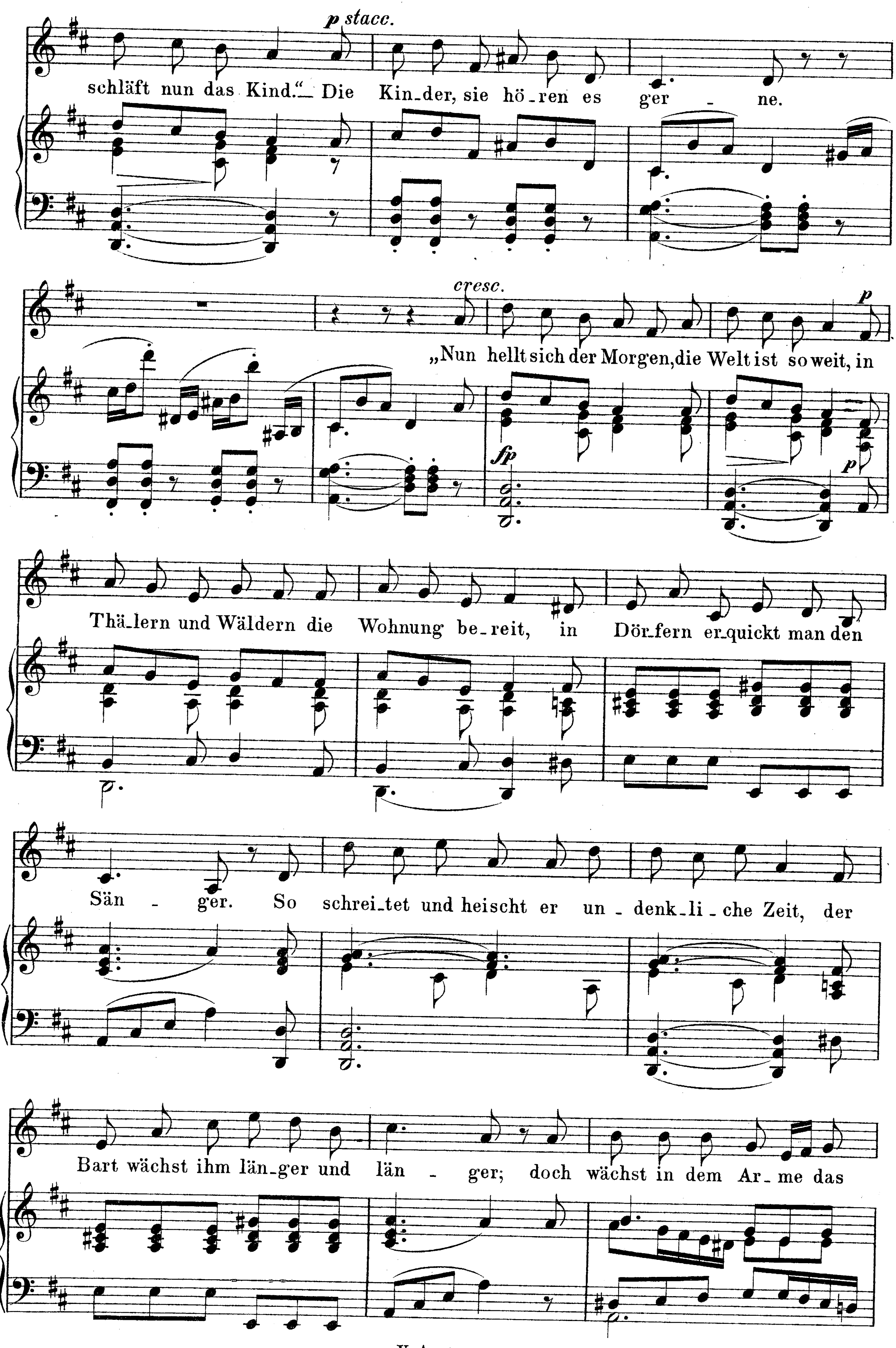
Op. 44 Nr. 1.
Componirt u. erschienen 1835.
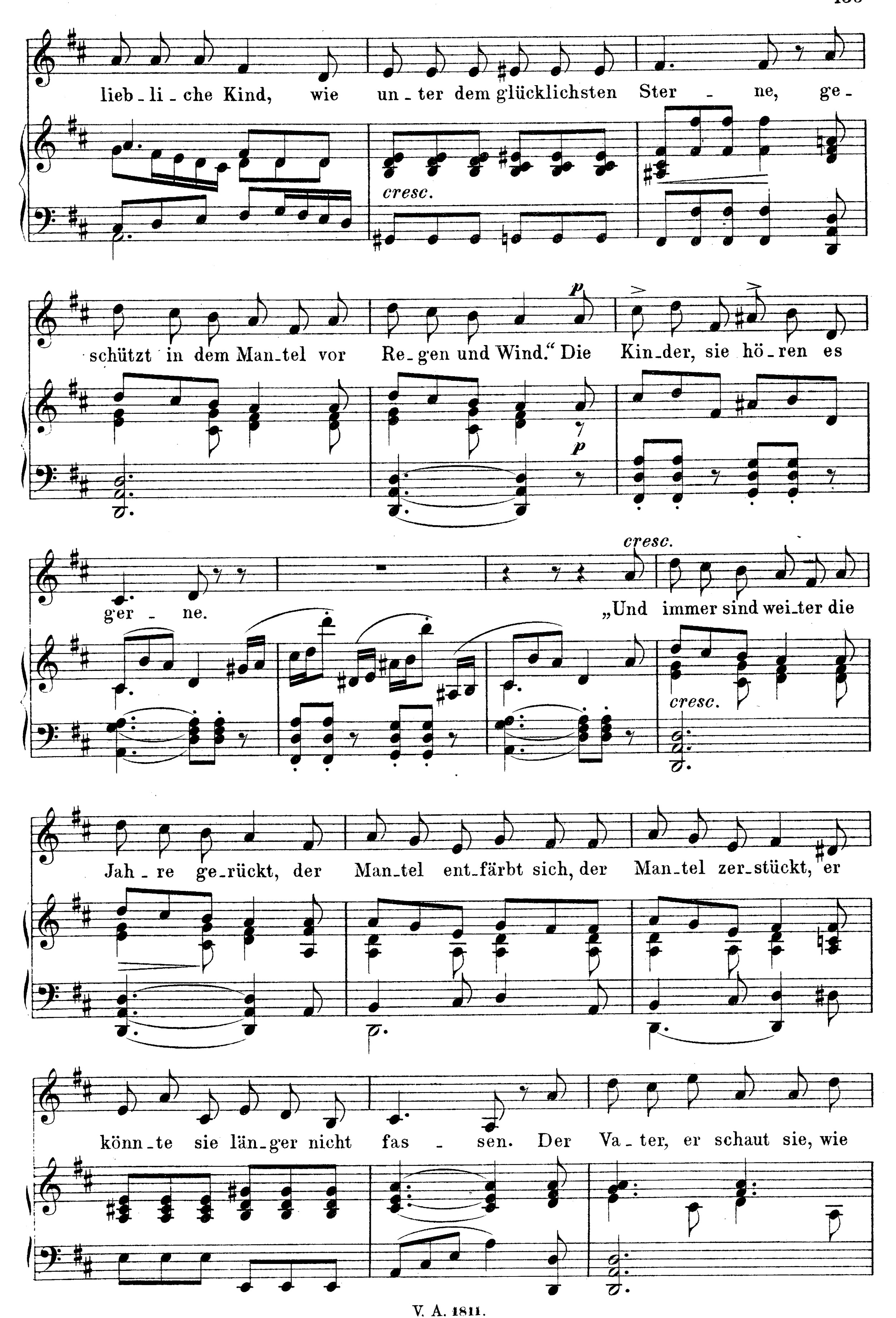
Nr. 34.
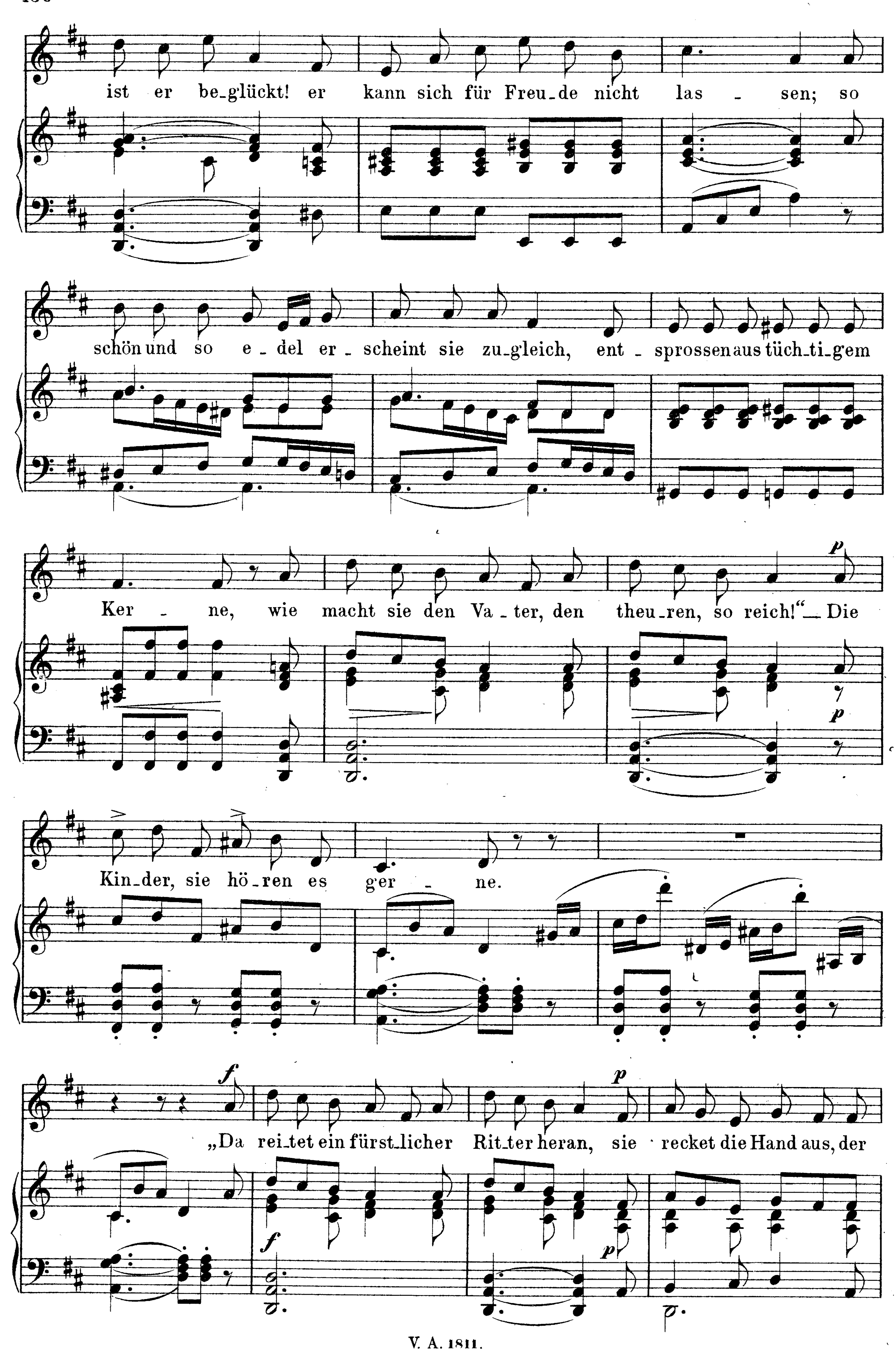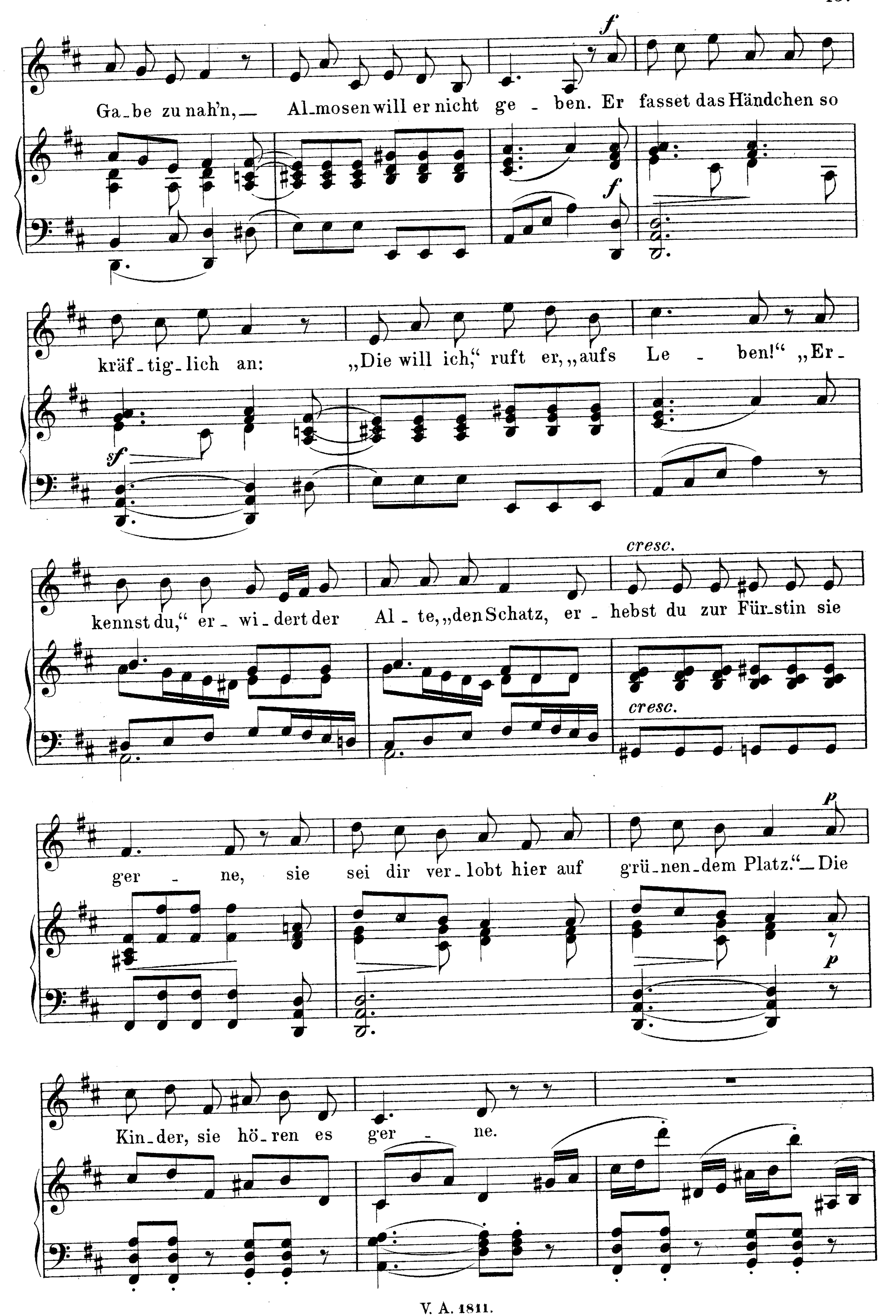



sing' uns ein Mär - chen, o sing' es uns oft, dass
p
ich und der Bruder es ler - ne! Wir ha - - ben schon längst ei - nen
Sän - - ger ge - hofft, die Kin - - der, sie hö - - ren es
ger - - ne."


Andante nobile.
mf
„Im nächt-li-chen Schrecken, im feind-li-chen Graus ver-lässt er das ho-he, das
mf
sfp
sfp
p stacc.
herr-li-che Haus, die Schätze, die hat er ver-gra - ben. Der Graf nun so ei-lig zum
p
Pförtchen hinaus, was mag er im Ar-me denn ha - ben? Was bir-get er un-ter dem
cresc.
piano con dolcezza
Mantel geschwind? was trägt er so rasch in die Fer - ne? — Ein Töchterlein ist es, hier
cresc.
f
piano
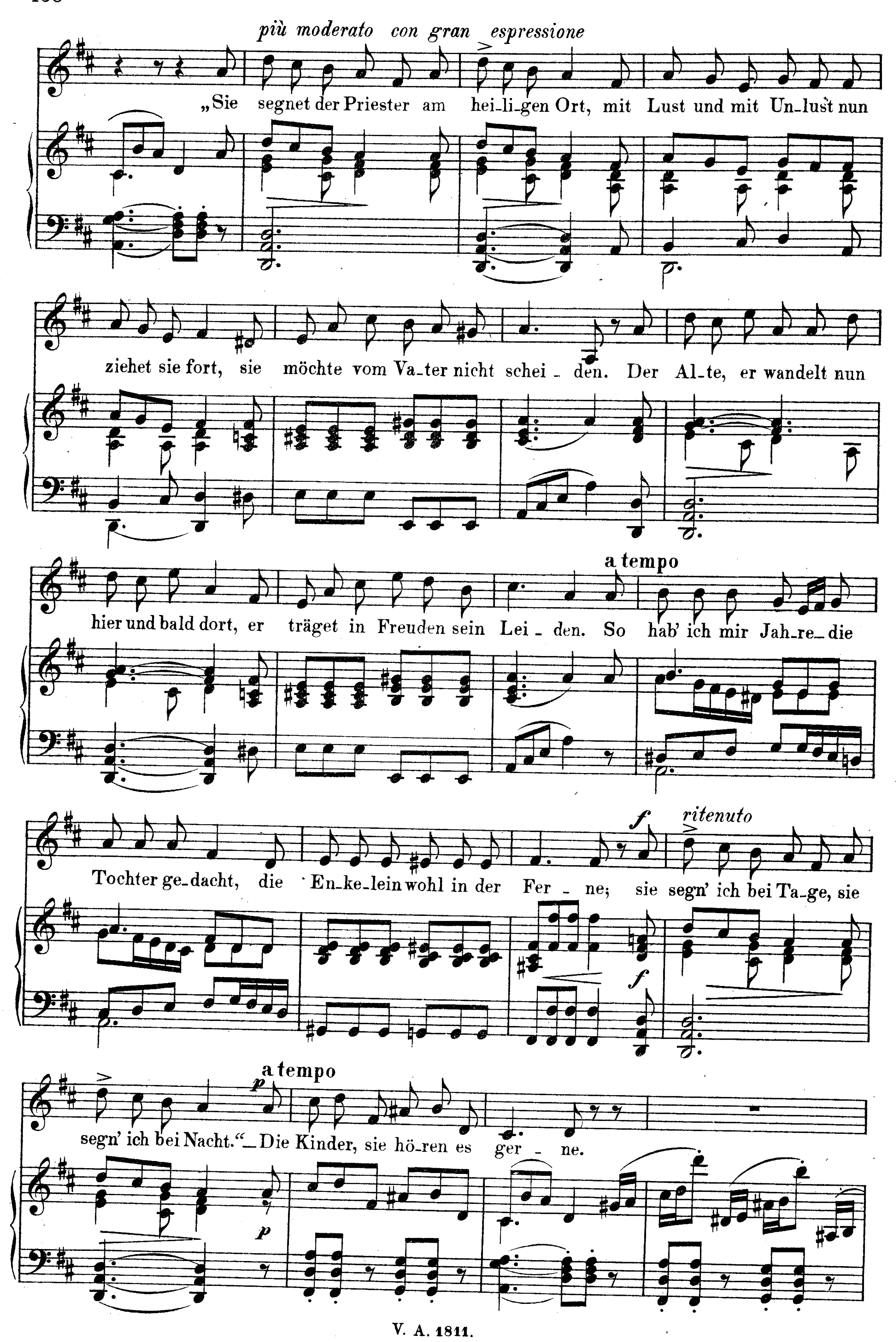

p stacc.
schläft nun das Kind." — Die Kin_der, sie hö_ren es ger - ne.
cresc.
„Nun hellt sich der Morgen, die Welt ist so weit, in
fp
p
Thä_lern und Wäldern die Wohnung be_reit, in Dör_fern er_quickt man den
Sän - ger. So schrei_tet und heischt er un - denk_li_che Zeit, der
Bart wächst ihm län_ger und län - ger; doch wächst in dem Ar_me das
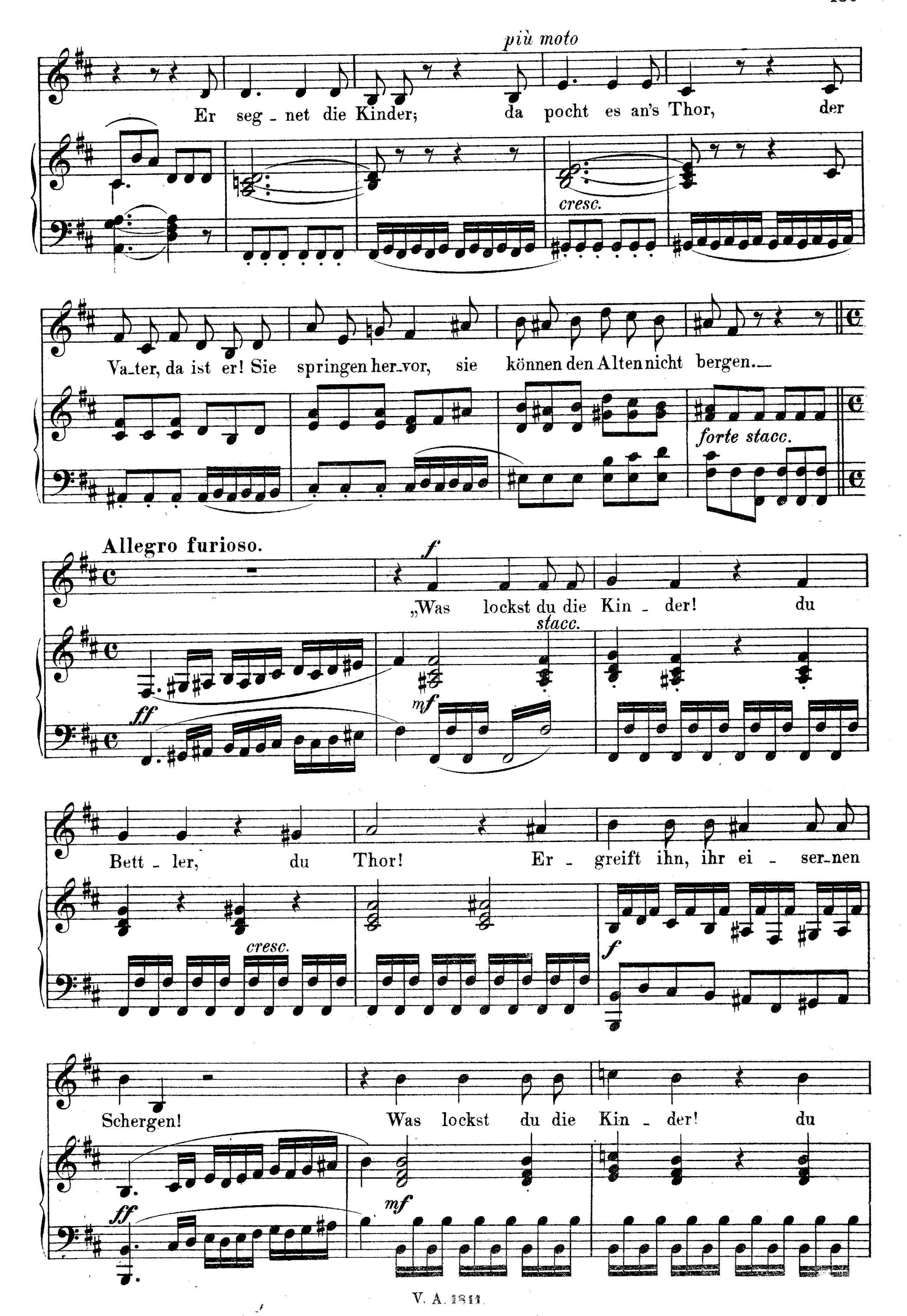

lieb_li_che Kind, wie un_ter dem glücklichsten Ster - ne, ge-
cresc.
schützt in dem Man_tel vor Re_gen und Wind." Die Kin_der, sie hö_ren es
p
p
ger - ne. „Und immer sind wei_ter die
cresc.
cresc.
Jah_re ge_rückt, der Man_tel ent_färbt sich, der Man_tel zer_stückt, er
könn_te sie län_ger nicht fas - sen. Der Va_ter, er schaut sie, wie
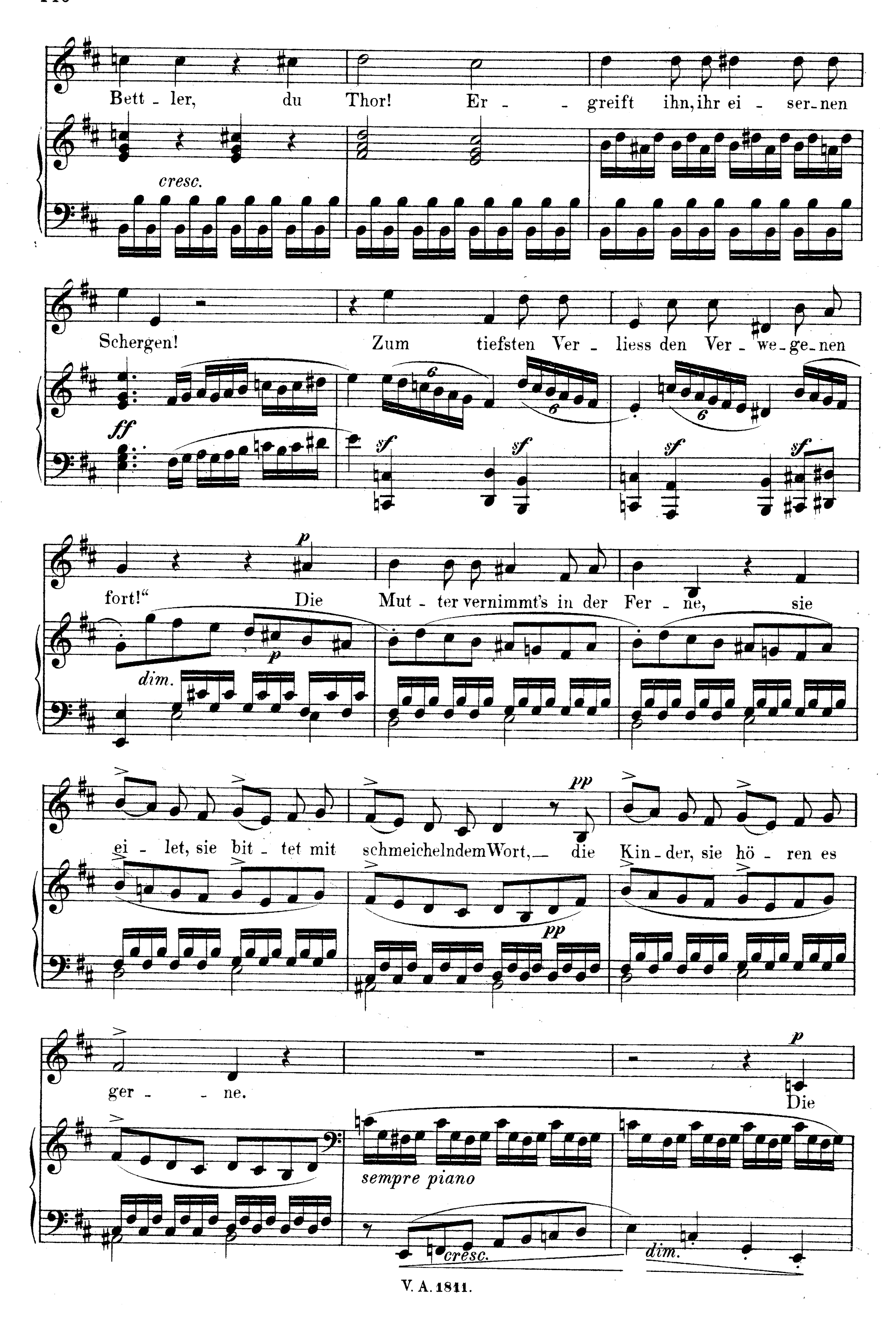

ist er be_glückt! er kann sich für Freu_de nicht las - sen; so
schön und so e_del er_scheint sie zu_gleich, ent_sprossen aus tüch_ti_gem
Ker - ne, wie macht sie den Va_ter, den theu_ren, so reich!“— Die
Kin_der, sie hö_ren es ger - ne.
„Da rei_tet ein fürst_licher Rit_ter heran, sie recket die Hand aus, der
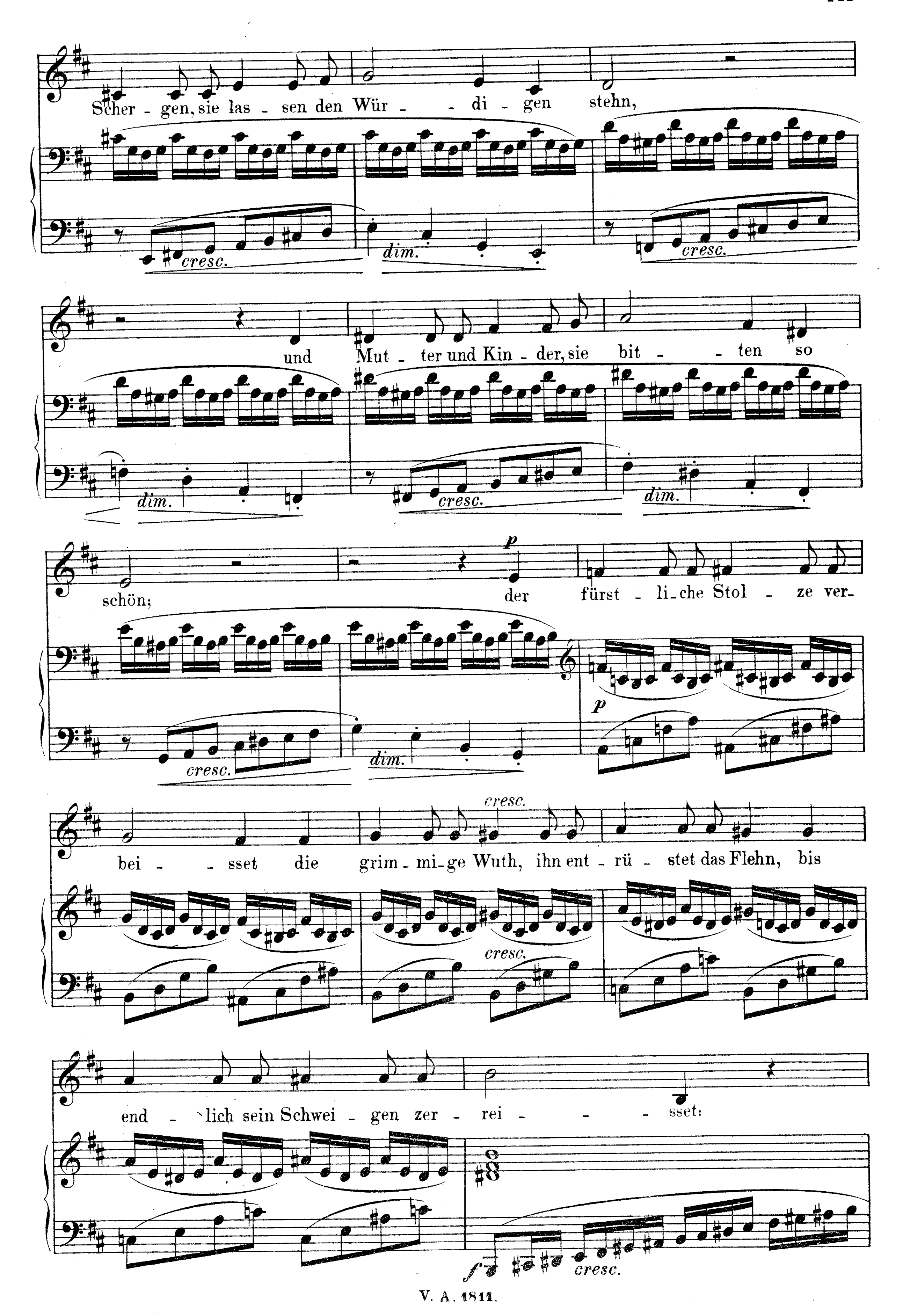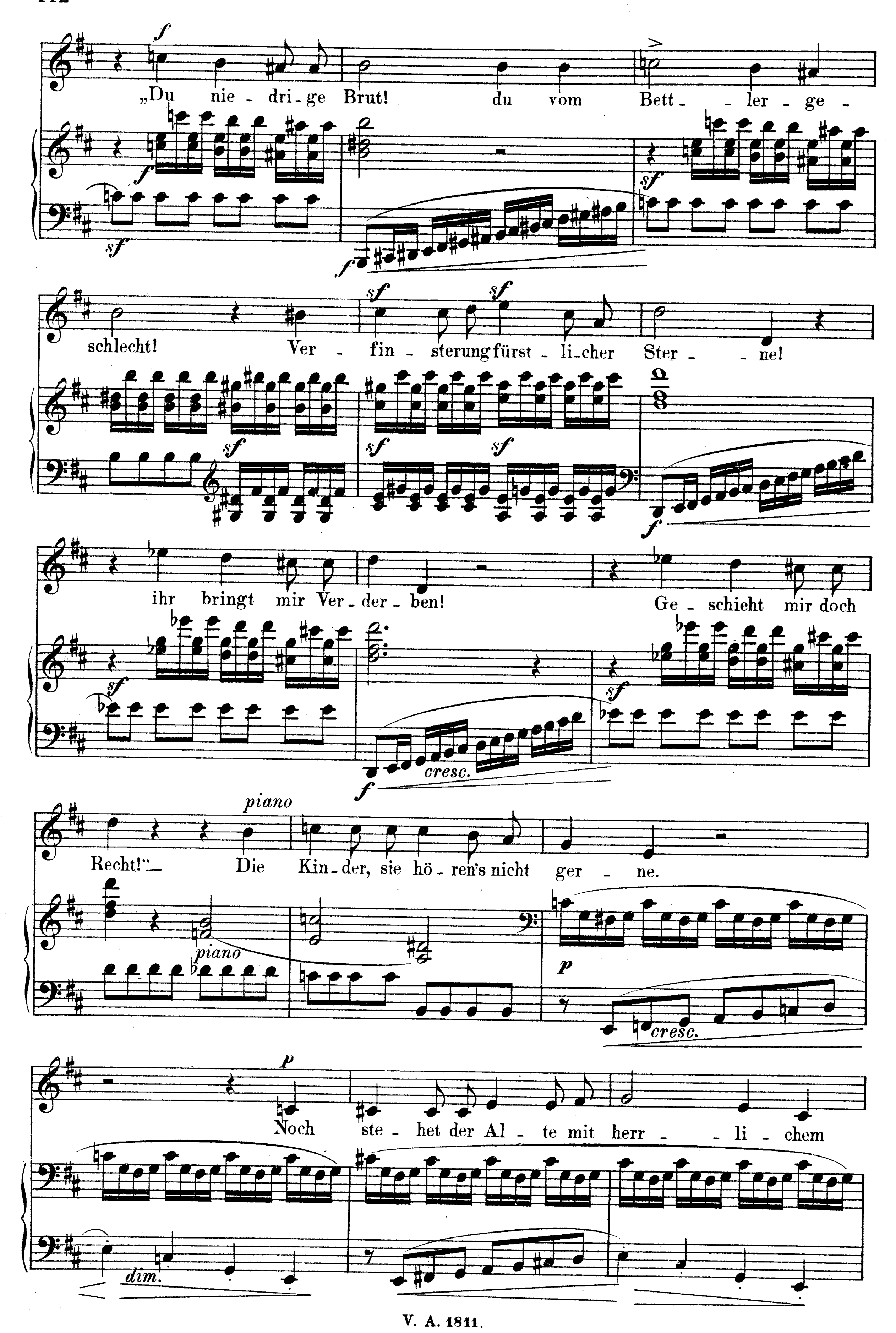


Ga_be zu nah'n, — Al_mosen will er nicht ge - ben. Er fasset das Händchen so
kräf_tig_lich an: „Die will ich," ruft er, „aufs Le - ben!" „Er_
kennst du," er - wi_dert der Al - te, „den Schatz, er - hebst du zur Für_stin sie
ger - ne, sie sei dir ver_lobt hier auf grü_nen_dem Platz." — Die
Kin_der, sie hö_ren es ger - ne.
f
sf
cresc.
p
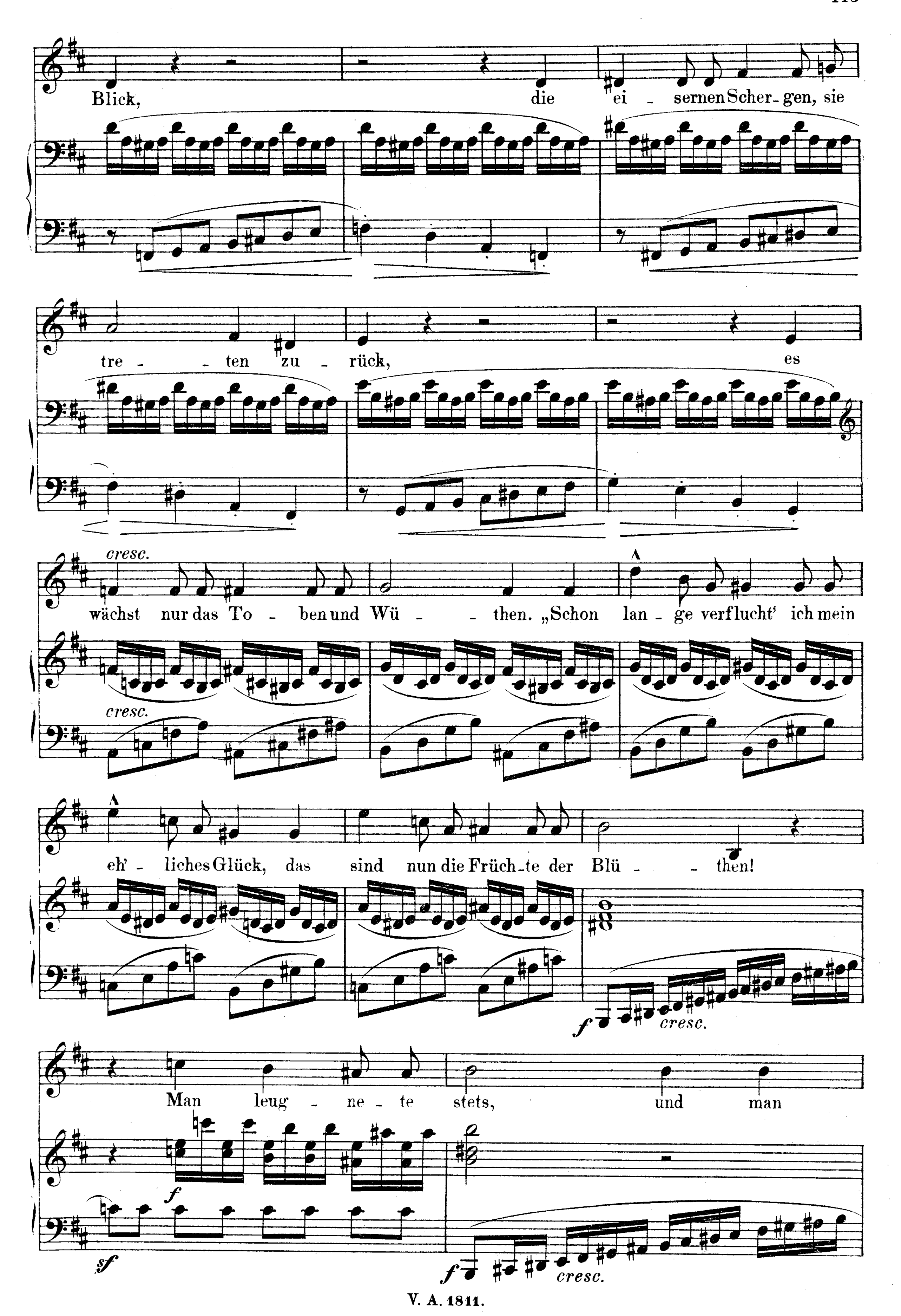

più moderato con gran espressione
„Sie segnet der Priester am hei-li-gen Ort, mit Lust und mit Un-lust nun
ziehet sie fort, sie möchte vom Va-ter nicht schei - den. Der Al-te, er wandelt nun
a tempo
hier und bald dort, er träget in Freuden sein Lei - den. So hab' ich mir Jah-re-die
f
ritenuto
Tochter ge-dacht, die En-ke-lein wohl in der Fer - ne; sie segn' ich bei Ta-ge, sie
f
a tempo
p
segn' ich bei Nacht."— Die Kinder, sie hö-ren es ger - ne.
p


più moto
Er seg_net die Kinder; da pocht es an's Thor, der
cresc.
Va_ter, da ist er! Sie springen her_vor, sie können den Alten nicht bergen._
forte stacc.
Allegro furioso.
ff
f
„Was lockst du die Kin_der! du
stacc.
mf
Bett_ler, du Thor! Er_greift ihn, ihr ei_ser_nen
cresc.
f
Schergen! Was lockst du die Kin_der! du
ff
mf
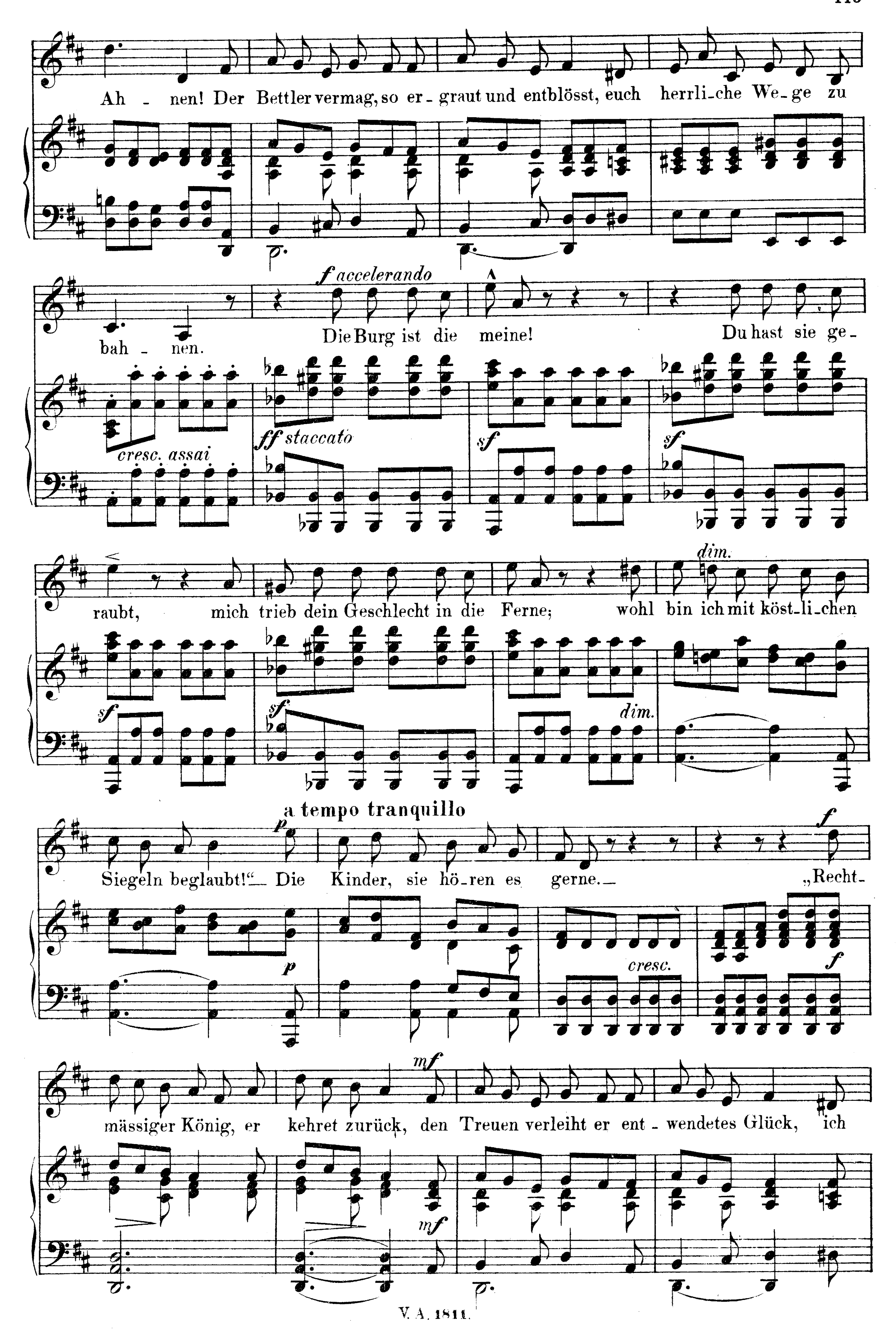

Bett - ler, du Thor! Er - - greift ihn, ihr ei - ser-nen
cresc.
Schergen! Zum tiefsten Ver - liess den Ver - we-ge-nen
ff
sf
fort!" Die Mut - ter vernimmt's in der Fer - ne, sie
p
dim.
ei - let, sie bit - tet mit schmeichelndem Wort, die Kin - der, sie hö - ren es
pp
ger - ne.
Die
sempre piano
cresc.
dim.
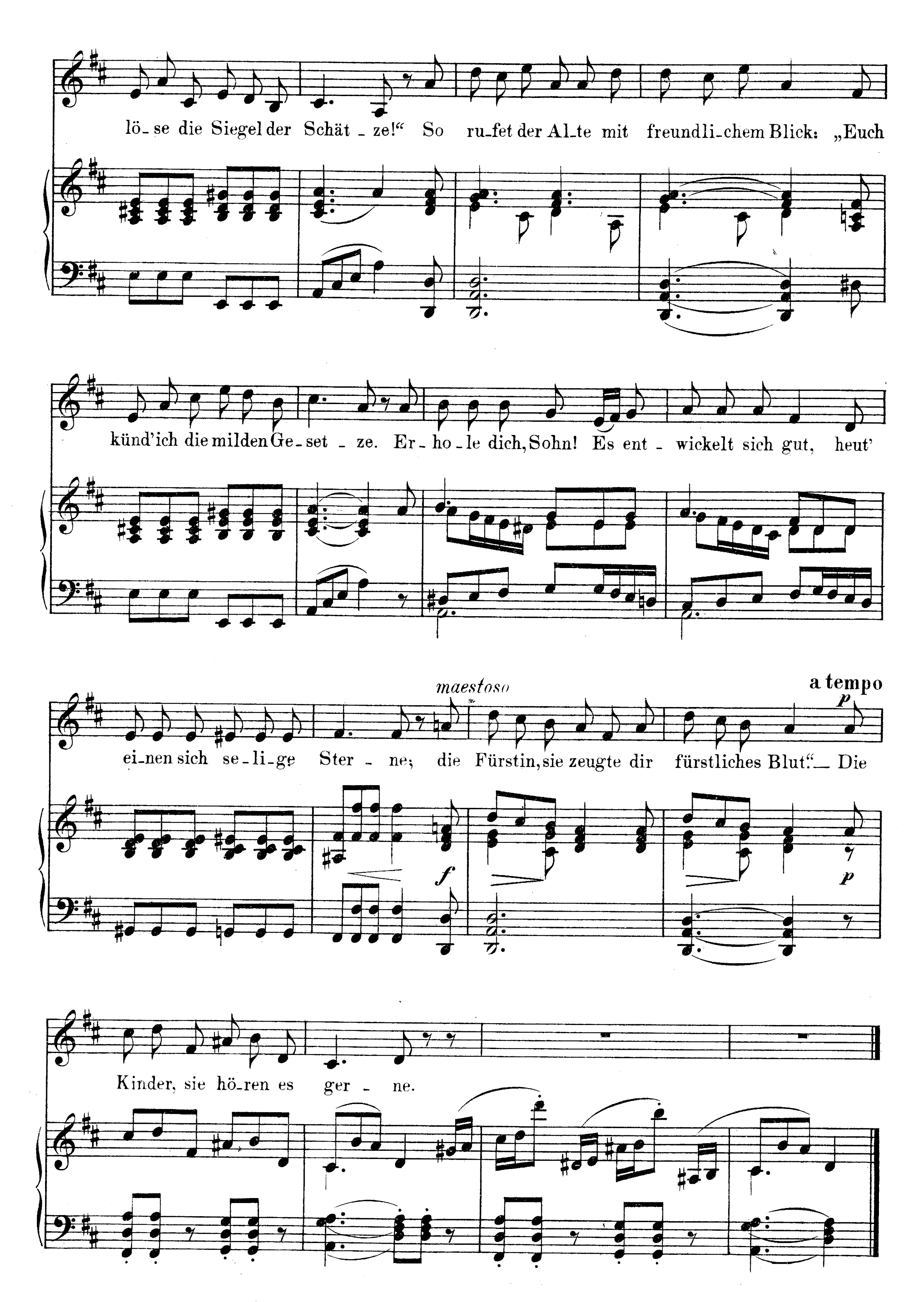

Schergen, sie lassen den Würdigen stehn,
cresc.
dim.
cresc.
und Mutter und Kinder, sie bitten so
dim.
cresc.
dim.
schön;
p
der fürstliche Stolze ver-
cresc.
dim.
p
beisset die grimmige Wuth, ihn entrüstet das Flehn, bis
cresc.
cresc.
endlich sein Schweigen zerreisset:
f
cresc.


„Du nie-dri-ge Brut! du vom Bett-ler-ge-schlecht! Ver-fin-sterung fürst-li-cher Ster-ne!
ihr bringt mir Ver-der-ben! Ge-schieht mir doch Recht!"—
piano
Die Kin-der, sie hö-ren's nicht ger-ne.
Noch ste-het der Al-te mit herr-li-chem
cresc.
dim.



Blick, die ei - sernen Scher - gen, sie
tre - - ten zu - rück, es
cresc.
wächst nur das To - ben und Wü - - then. „Schon lan - ge verflucht' ich mein
cresc.
eh' - liches Glück, das sind nun die Früch - te der Blü - - then!
f
cresc.
Man leug - ne - te stets, und man
f
sf
f
cresc.


Ah - nen! Der Bettler vermag, so er - graut und entblösst, euch herrli-che We-ge zu
bah - nen.
f accelerando
Die Burg ist die meine!
Du hast sie ge-
ff staccato
cresc. assai
sf
raubt, mich trieb dein Geschlecht in die Ferne;
dim.
wohl bin ich mit köst-li-chen
a tempo tranquillo
p
Siegeln beglaubt!" — Die Kinder, sie hö-ren es gerne. —
cresc.
f
„Recht-
mässiger König, er kehret zurück, den Treuen verleiht er ent - wendetes Glück, ich
mf
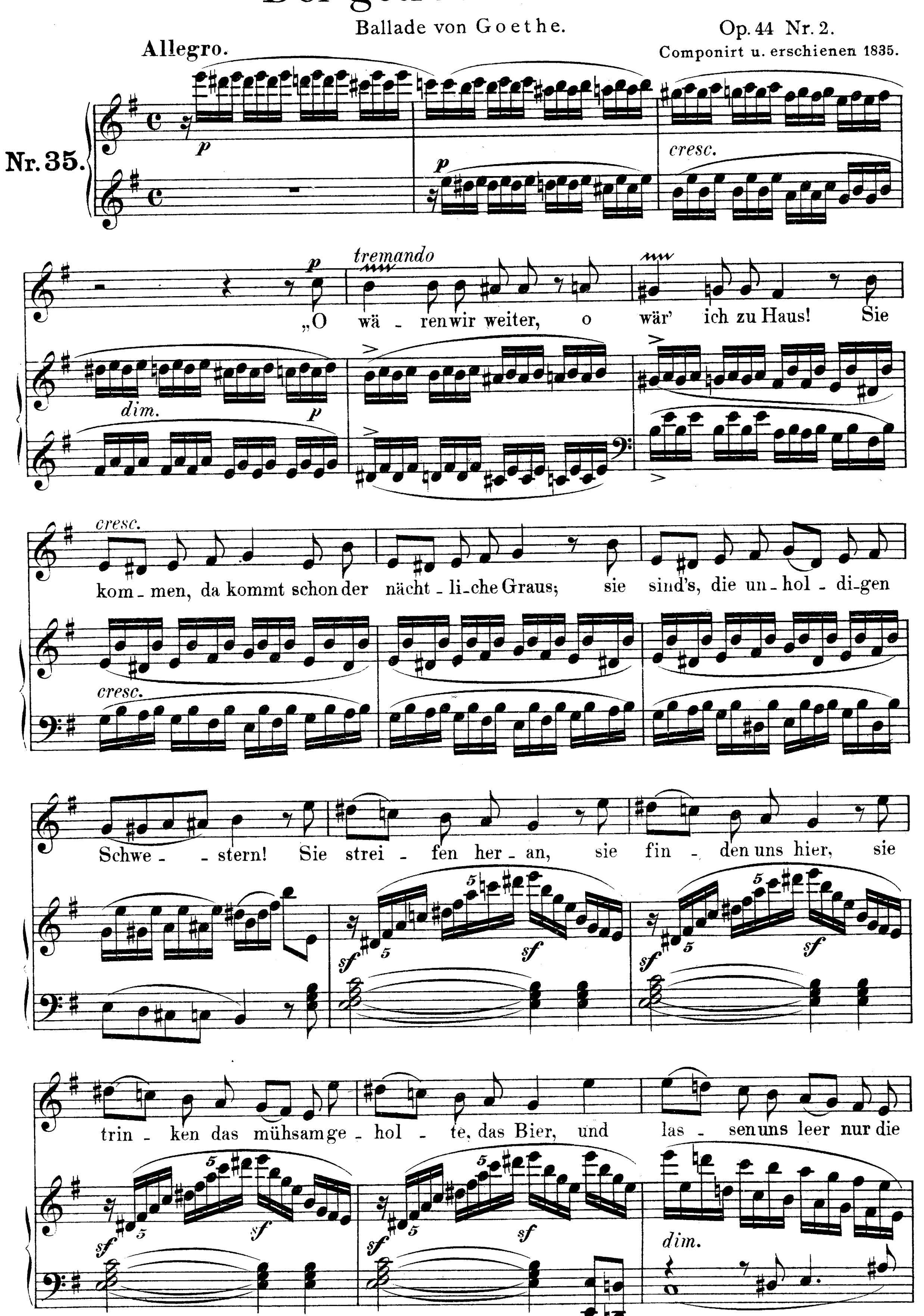

lö_se die Siegel der Schät_ze!" So ru_fet der Al_te mit freundli_chem Blick: „Euch
künd'ich die milden Ge_set_ze. Er_ho_le dich, Sohn! Es ent_wickelt sich gut, heut'
maestoso
a tempo
ei_nen sich se_li_ge Ster_ne; die Fürstin, sie zeugte dir fürstliches Blut."_ Die
Kinder, sie hö_ren es ger_ne.
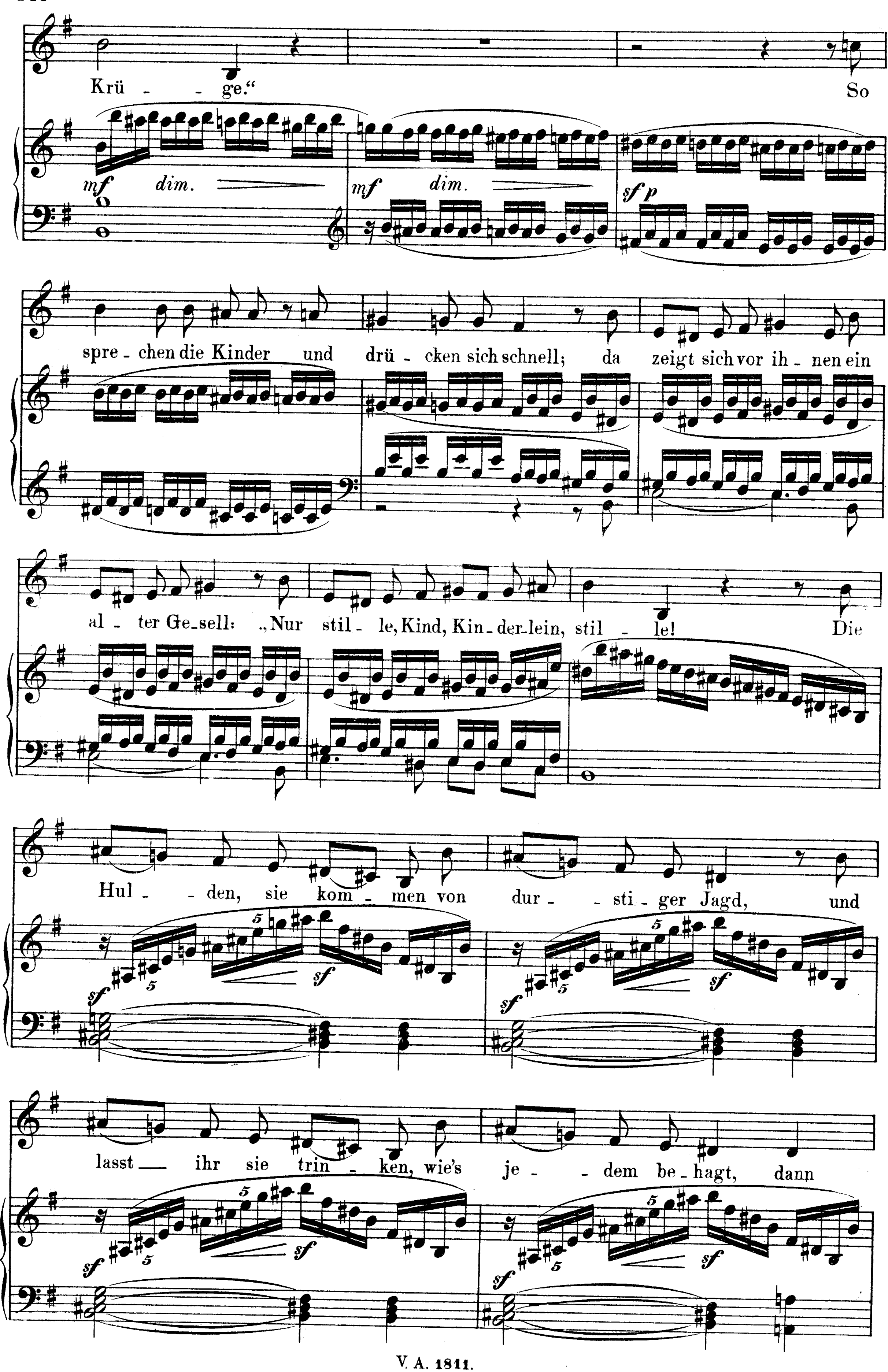
Der getreue Eckart.
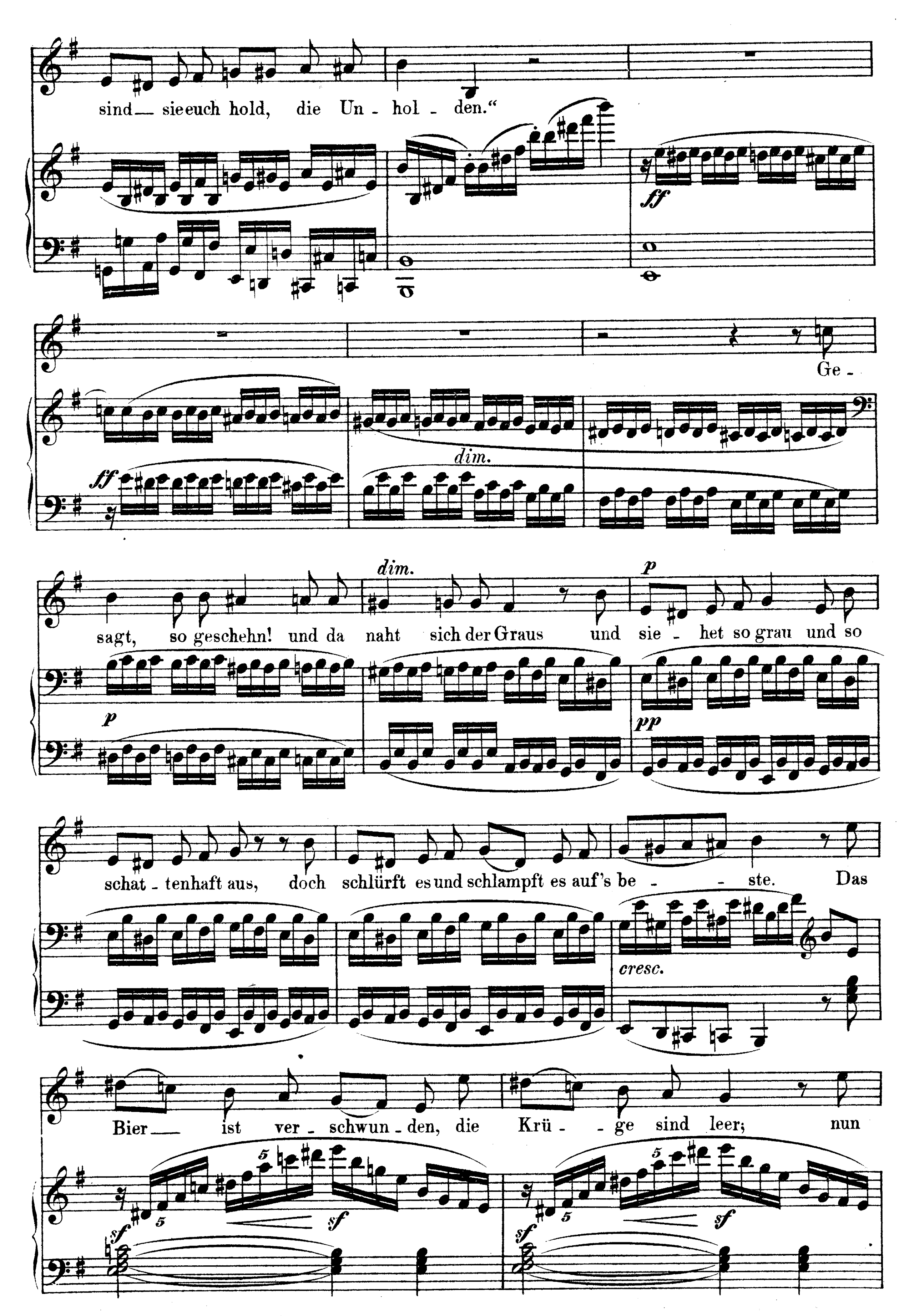
Ballade von Goethe.

Op. 44 Nr. 2.
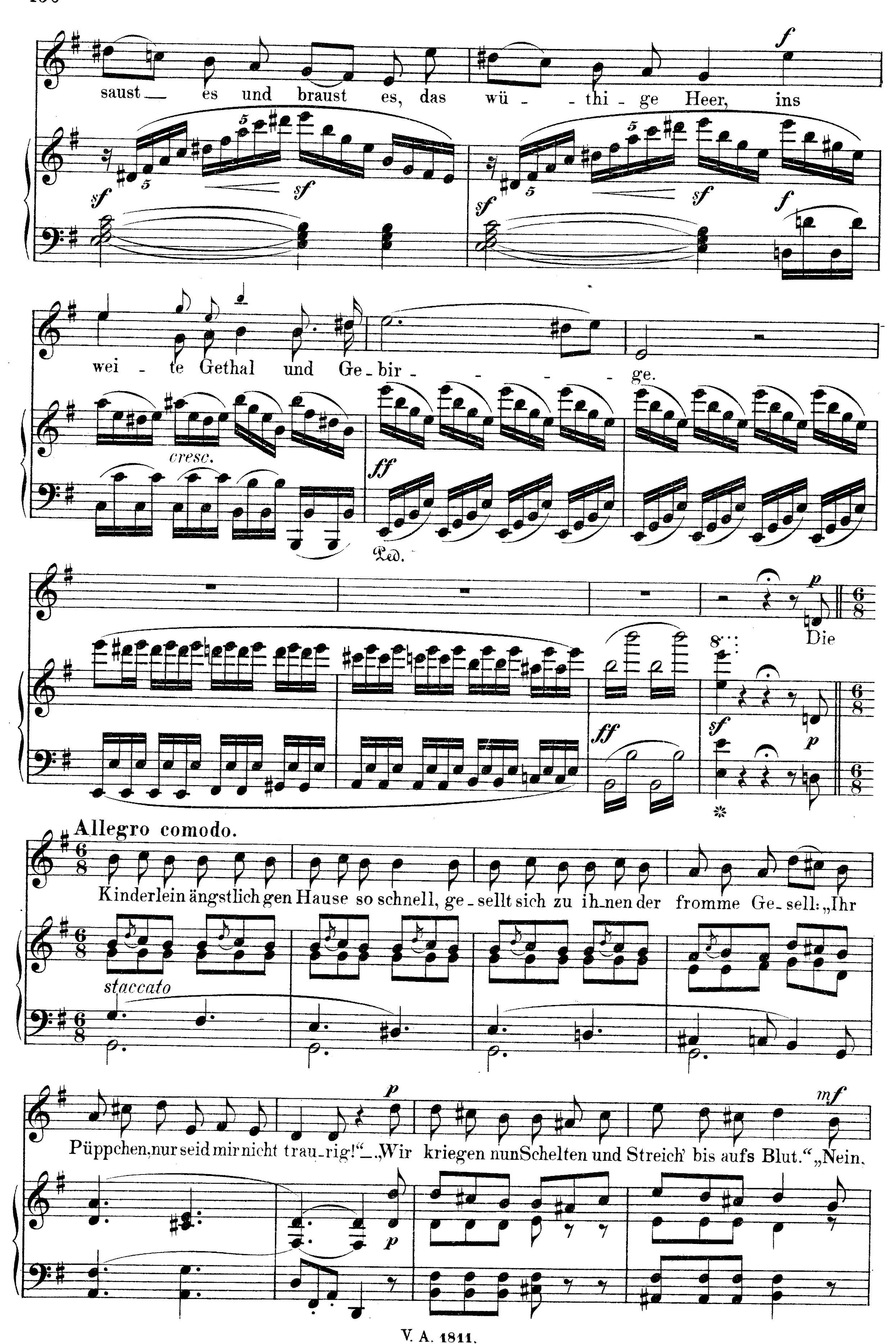
Componirt u. erschienen 1835.
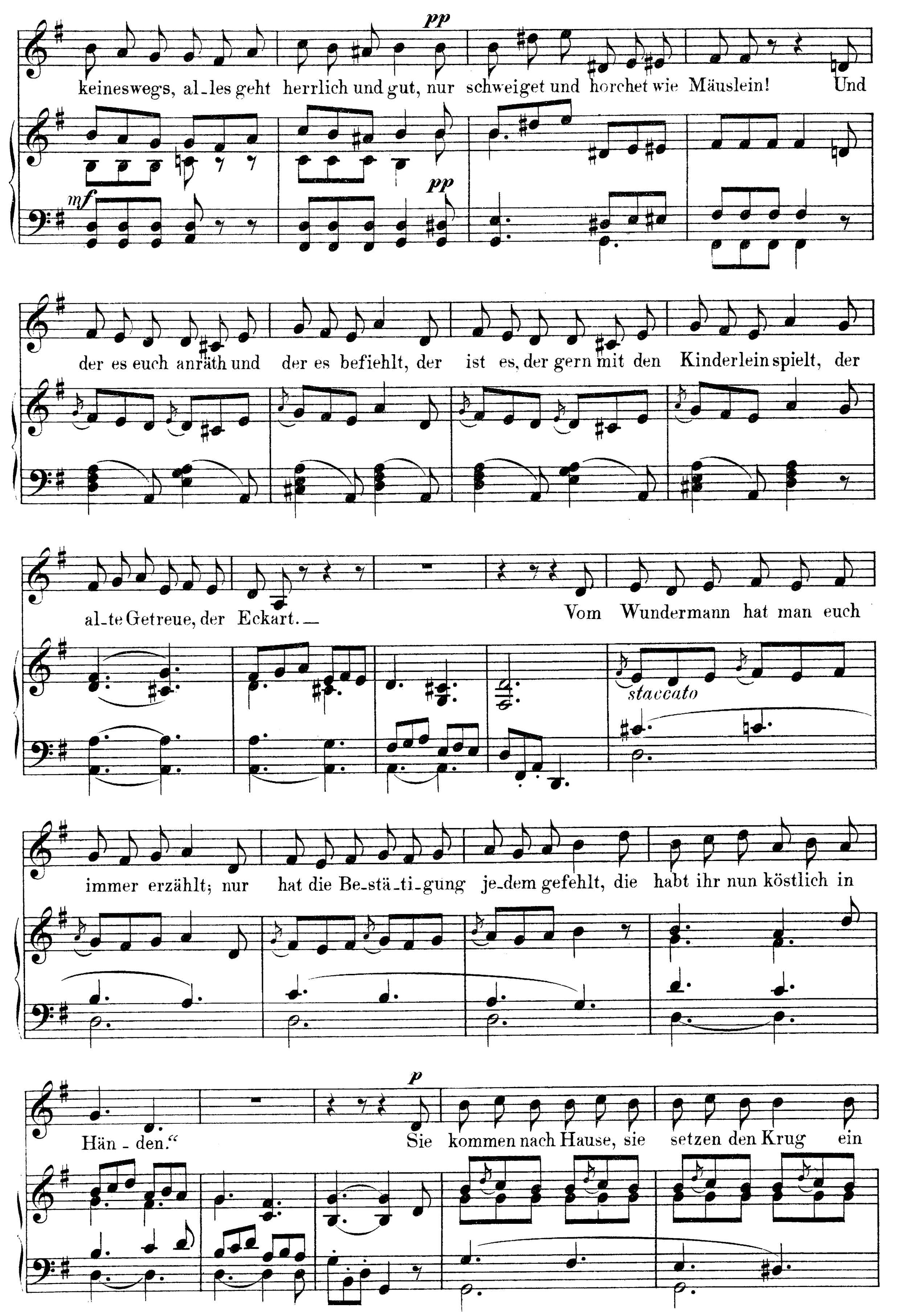



Krü - - ge."
So
mf dim.
mf dim.
sf p
spre - chen die Kinder und drü - cken sich schnell; da zeigt sich vor ih - nen ein
al - ter Ge - sell: „Nur stil - le, Kind, Kin - der - lein, stil - le! Die
Hul - - den, sie kom - men von dur - - sti - ger Jagd, und
sf
lasst — ihr sie trin - ken, wie's je - - dem be - hagt, dann
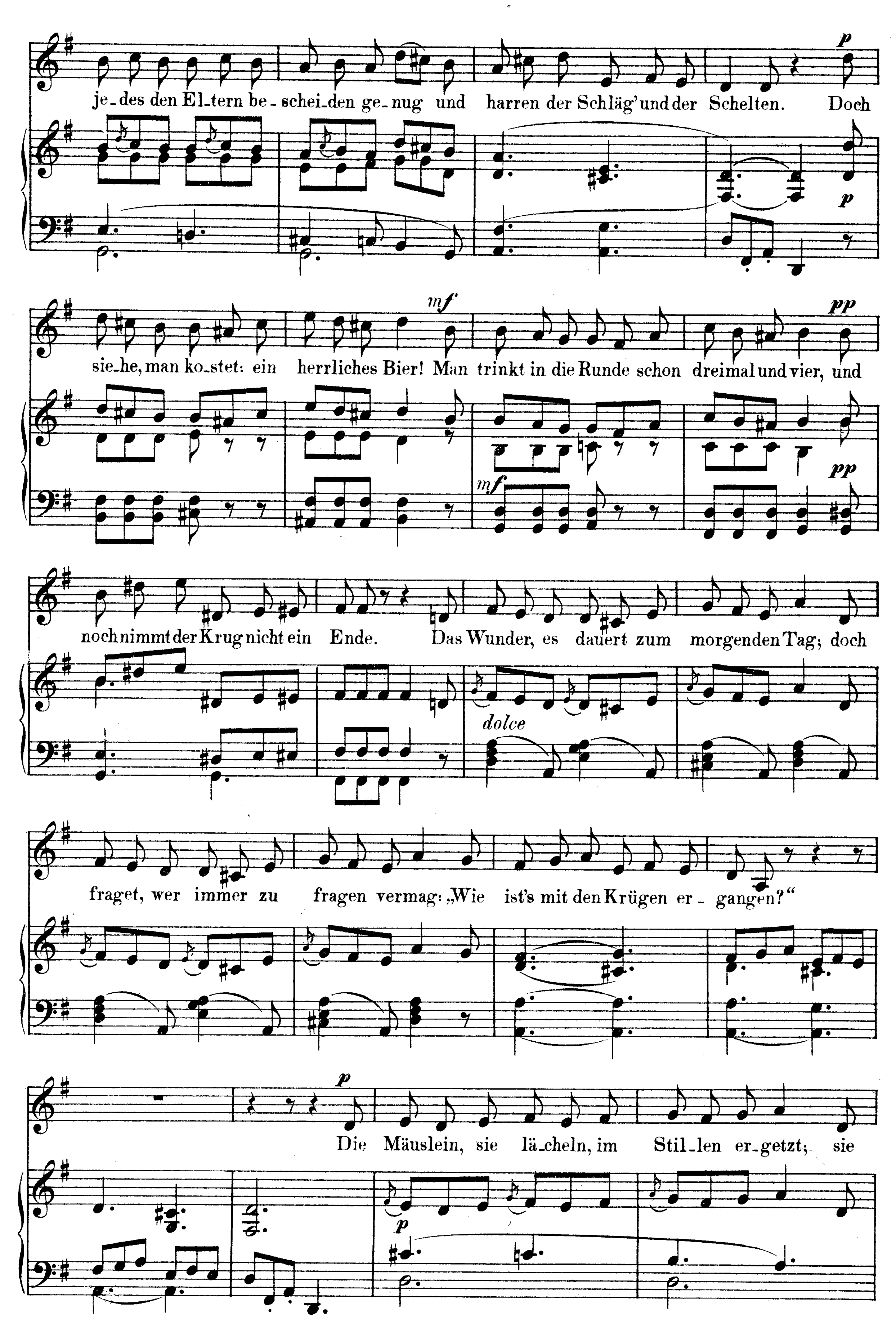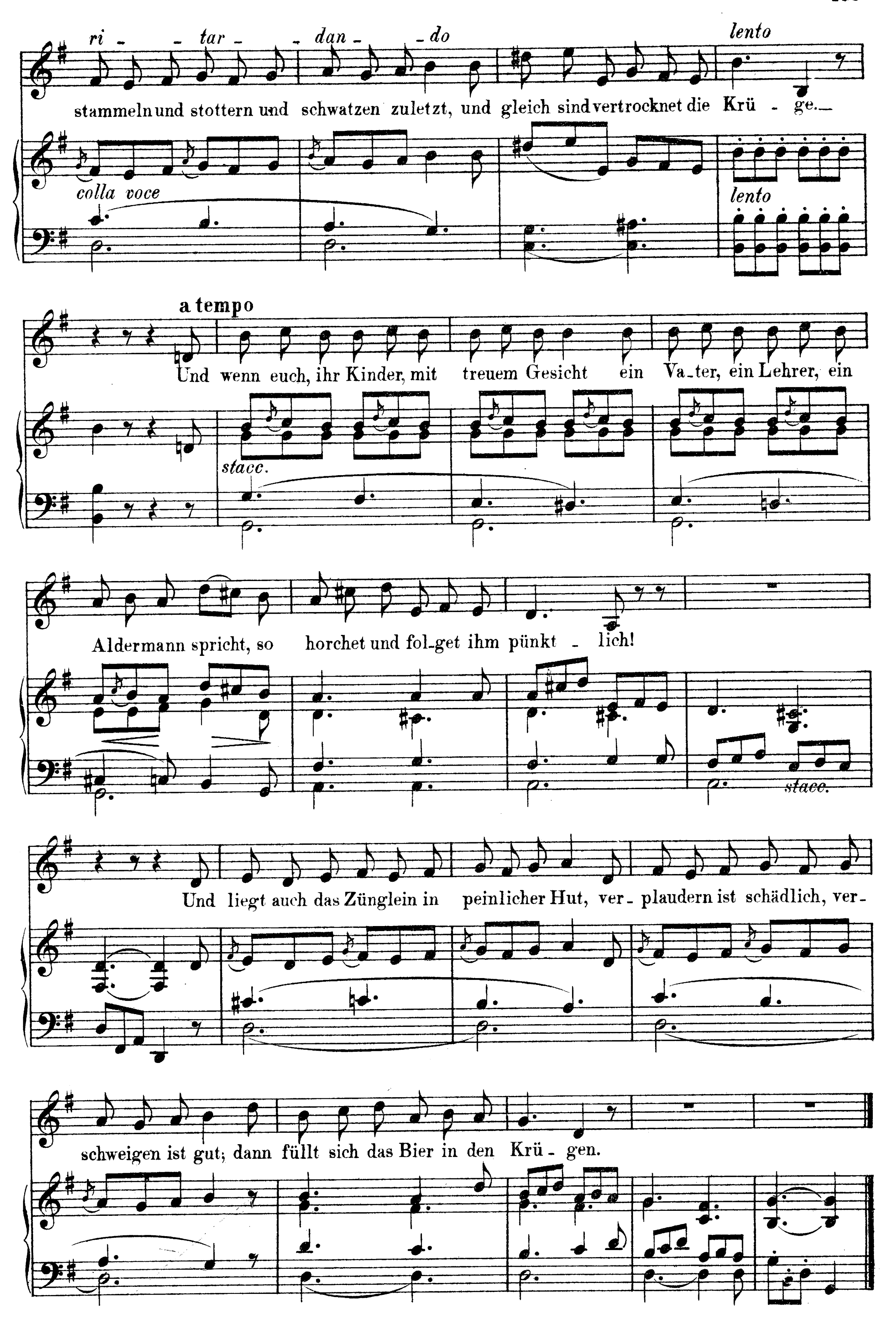


sind — sie euch hold, die Un - hol - den."
ff
ff
dim.
Ge -
dim.
p
sagt, so geschehn! und da naht sich der Graus und sie - het so grau und so
p
pp
schat - tenhaft aus, doch schlürft es und schlampft es auf's be - - ste. Das
cresc.
Bier — ist ver - schwun - den, die Krü - - ge sind leer; nun
sf
sf
sf
sf



saust — es und braust es, das wü - thi - ge Heer, ins
wei - te Gethal und Ge - bir - - - - ge.
Die
Allegro comodo.
Kinderlein ängstlich gen Hause so schnell, ge - sellt sich zu ih - nen der fromme Ge - sell: „Ihr
Püppchen, nur seid mir nicht trau - rig!" — „Wir kriegen nun Schelten und Streich' bis aufs Blut." „Nein,
cresc.
staccato


pp
keineswegs, al_les geht herrlich und gut, nur schweiget und horchet wie Mäuslein! Und
mf
pp
der es euch anräth und der es befiehlt, der ist es, der gern mit den Kinderlein spielt, der
al_te Getreue, der Eckart. —
Vom Wundermann hat man euch
staccato
immer erzählt; nur hat die Be_stä_ti_gung je_dem gefehlt, die habt ihr nun köstlich in
Hän - den."
p
Sie kommen nach Hause, sie setzen den Krug ein


p
je-des den El-tern be-schei-den ge-nug und harren der Schläg' und der Schelten. Doch
p
mf
sie-he, man ko-stet: ein herrliches Bier! Man trinkt in die Runde schon dreimal und vier, und
pp
mf
pp
noch nimmt der Krug nicht ein Ende. Das Wunder, es dauert zum morgenden Tag; doch
dolce
fraget, wer immer zu fragen vermag: „Wie ist's mit den Krügen er-gangen?"
p
Die Mäuslein, sie lä-cheln, im Stil-len er-getzt; sie
p
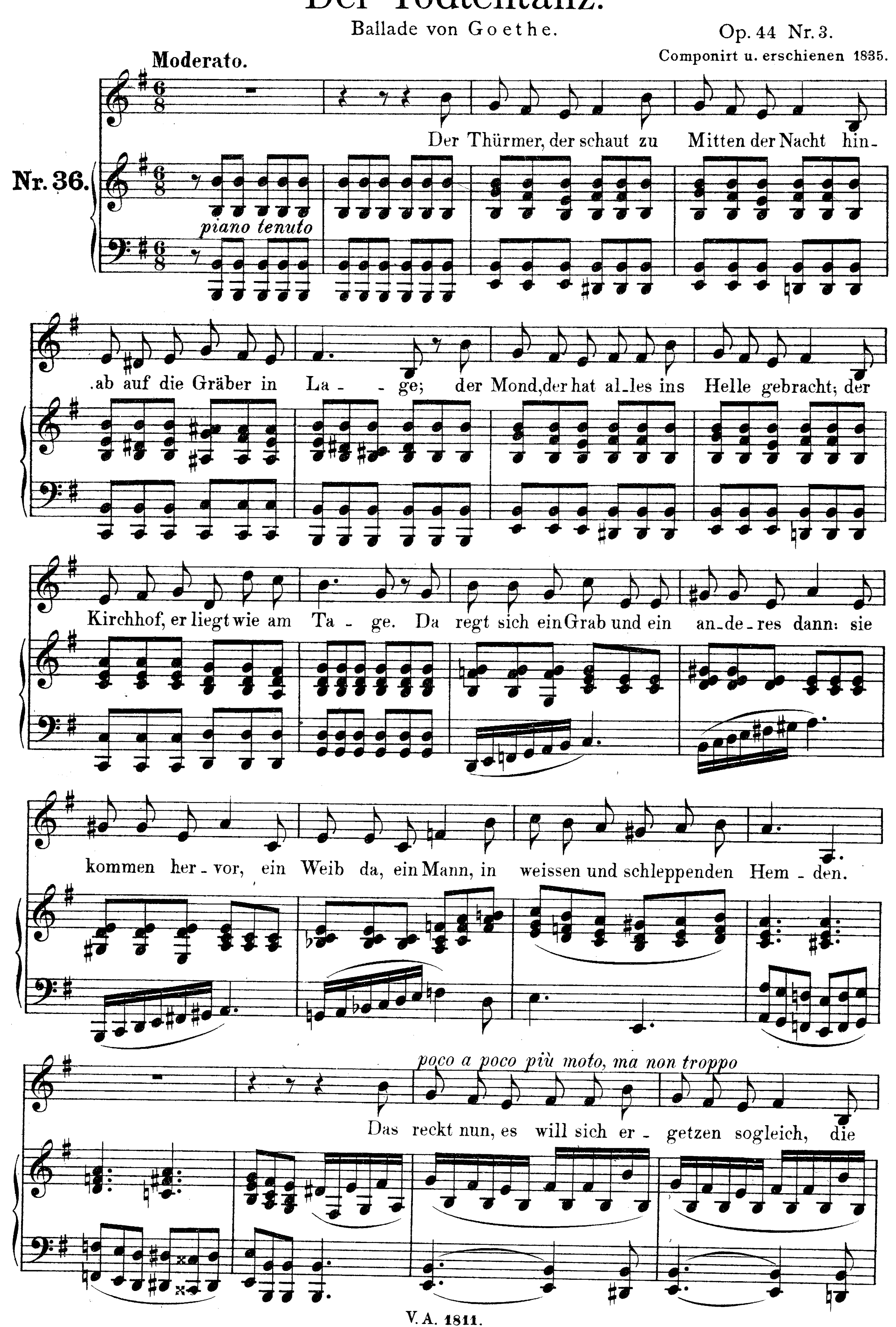

ri - - tar - - dan - - do
lento
stammeln und stottern und schwatzen zuletzt, und gleich sind vertrocknet die Krü - ge.
colla voce
lento
a tempo
Und wenn euch, ihr Kinder, mit treuem Gesicht ein Va-ter, ein Lehrer, ein
stacc.
Aldermann spricht, so horchet und fol-get ihm pünkt - lich!
stacc.
Und liegt auch das Zünglein in peinlicher Hut, ver-plaudern ist schädlich, ver-
schweigen ist gut; dann füllt sich das Bier in den Krü - gen.
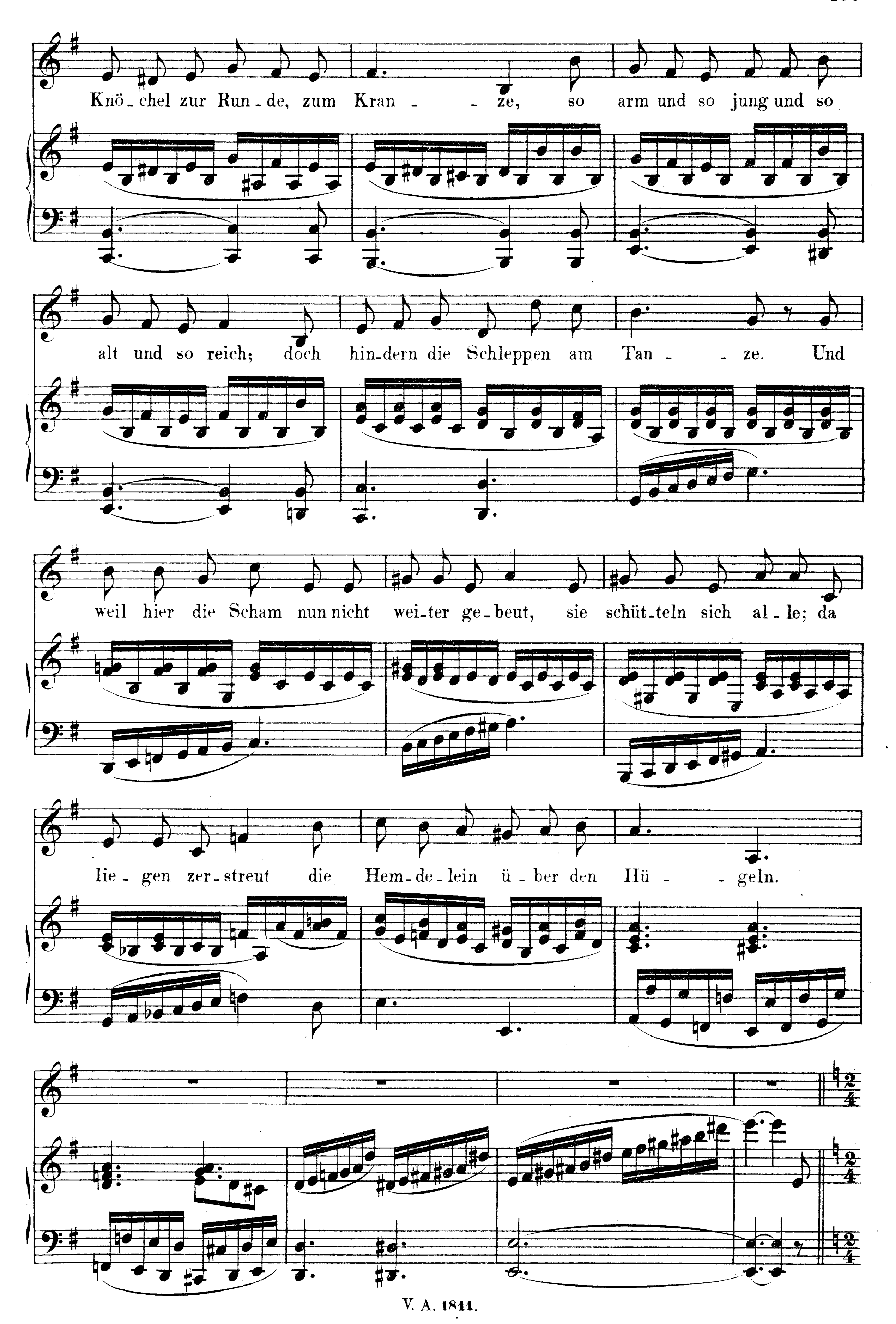
Der Todtentanz.
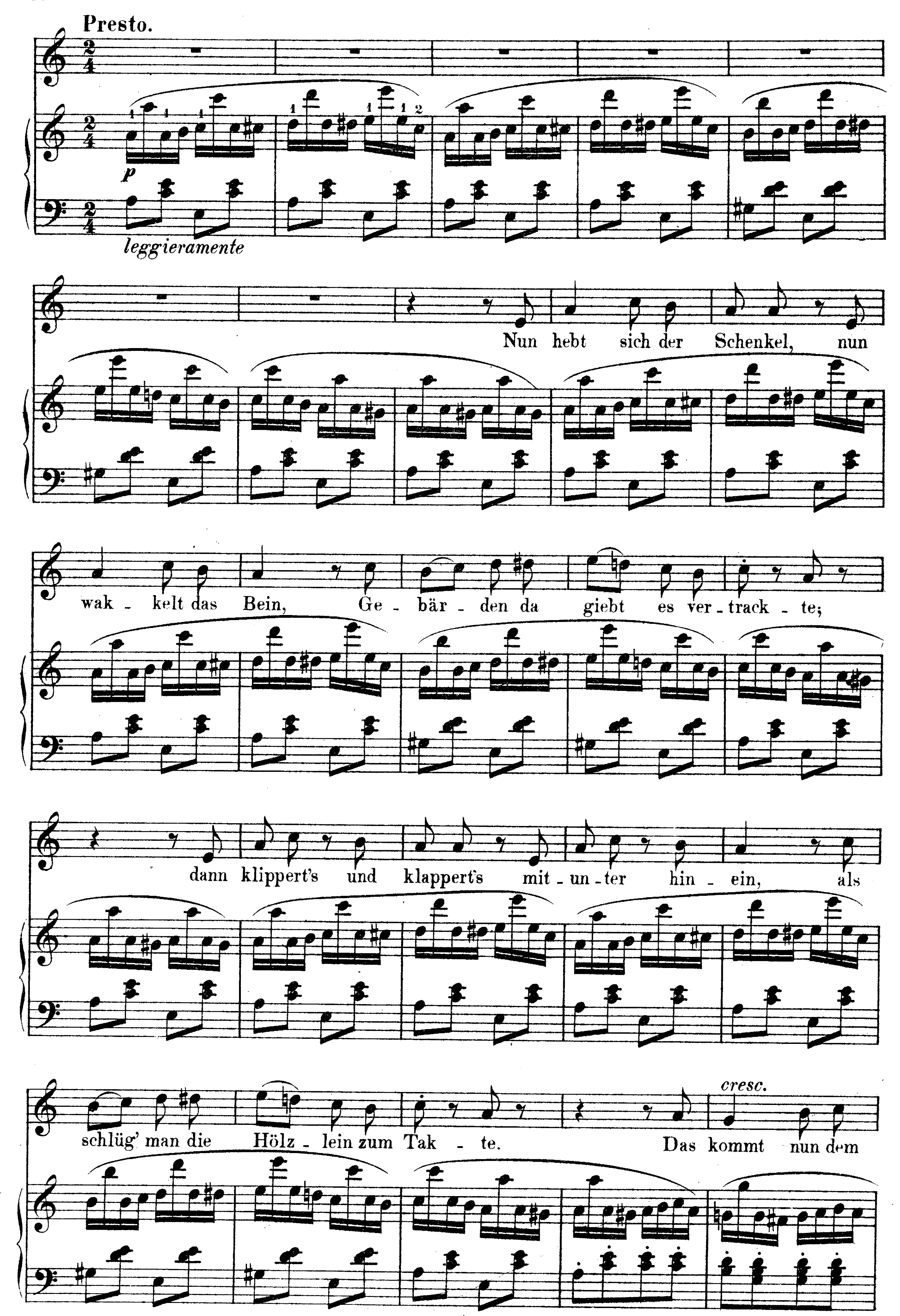
Ballade von Goethe.
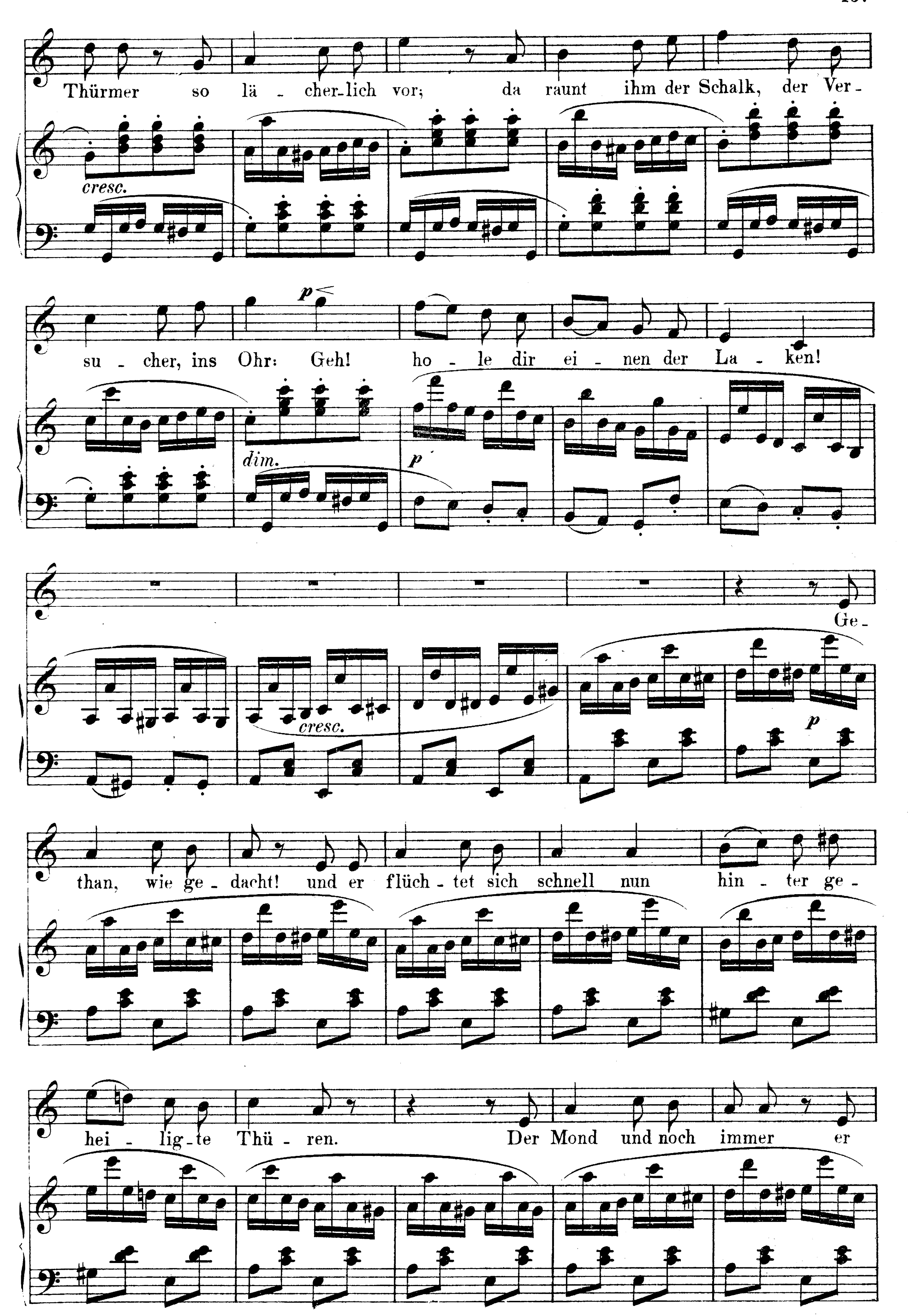
Op. 44 Nr. 3.
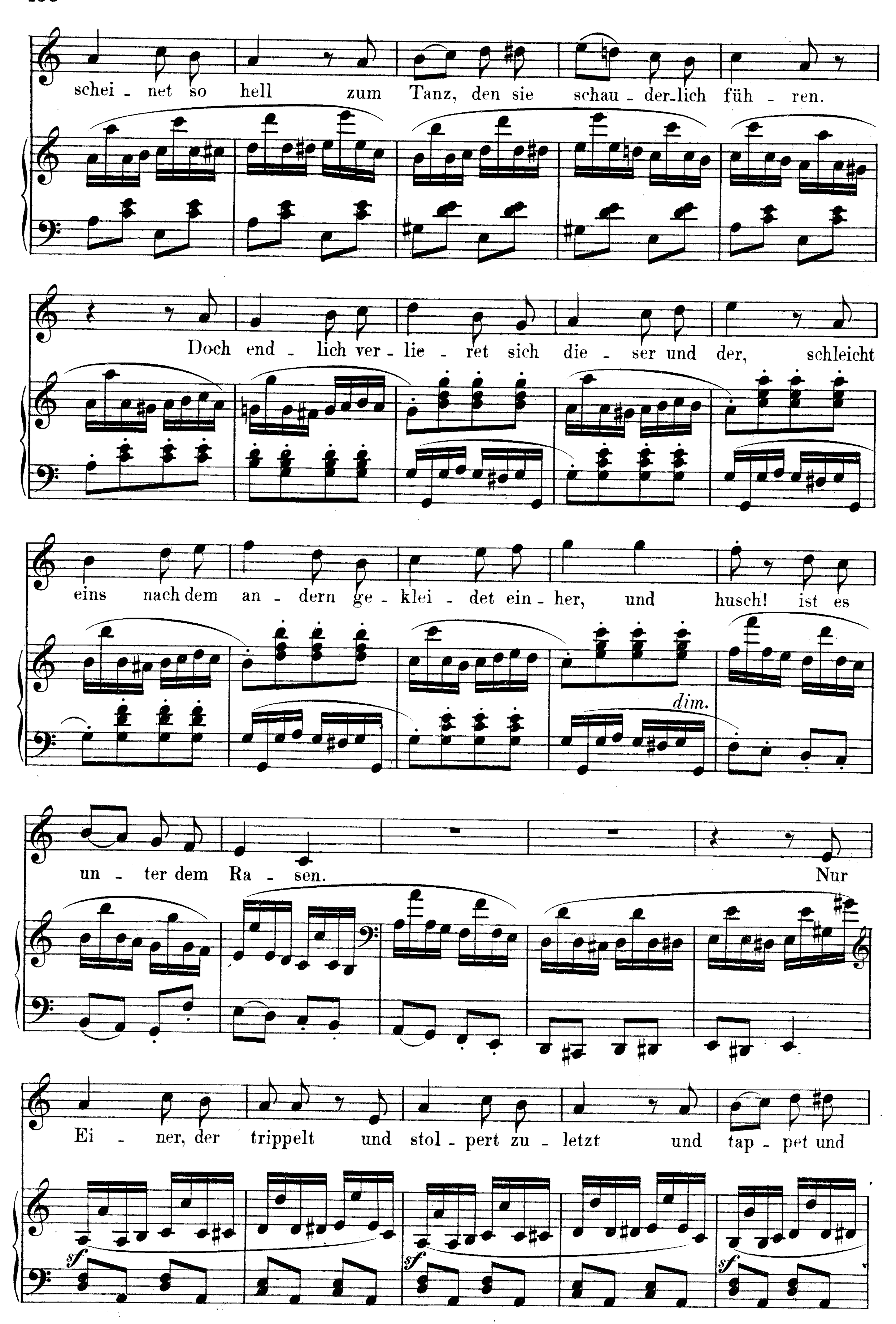
Componirt u. erschienen 1835.
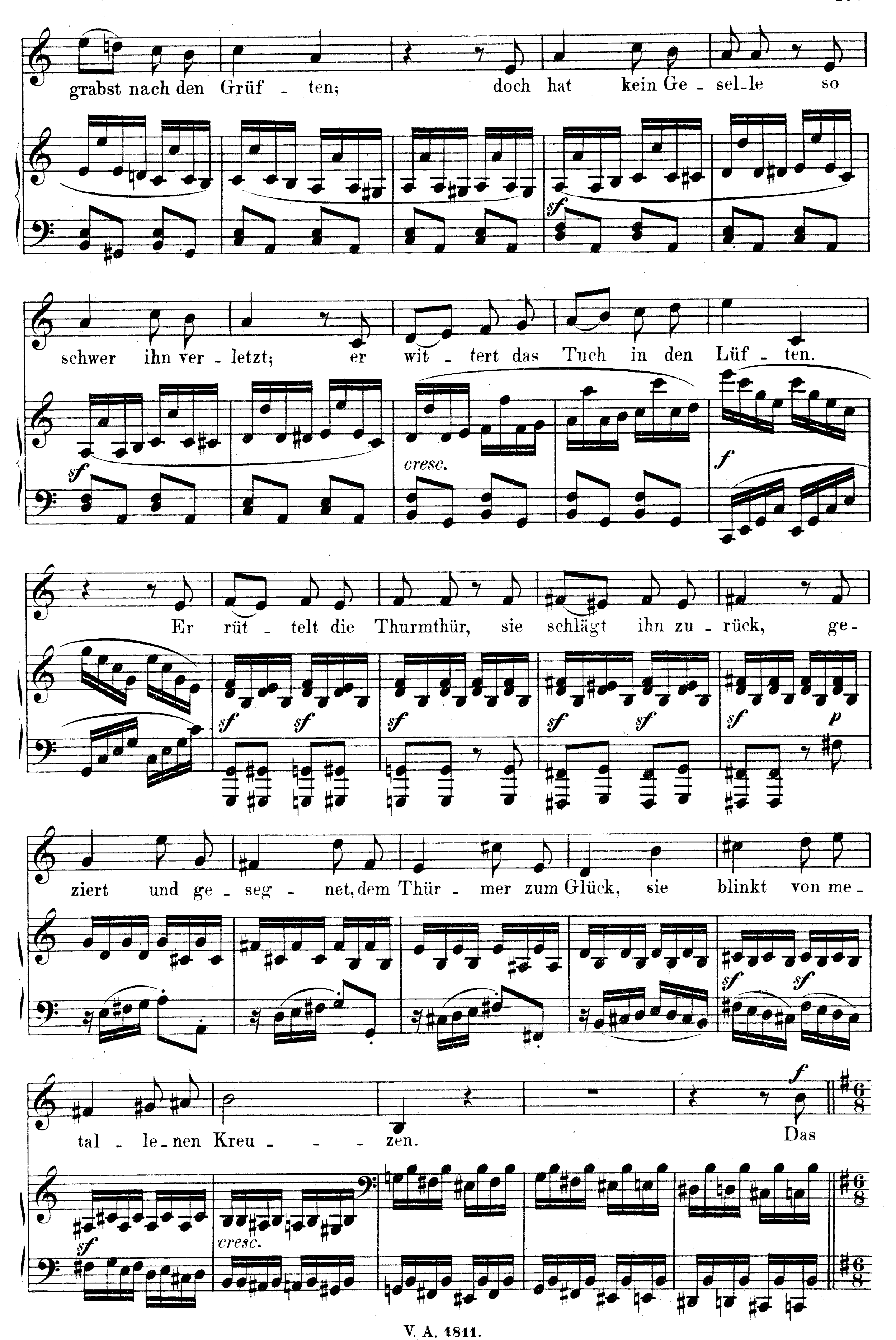



Knö-chel zur Run-de, zum Kran - - ze, so arm und so jung und so
alt und so reich; doch hin-dern die Schleppen am Tan - - ze. Und
weil hier die Scham nun nicht wei-ter ge-beut, sie schüt-teln sich al-le; da
lie-gen zer-streut die Hem-de-lein ü-ber den Hü - - geln.


Presto.
p
leggieramente
Nun hebt sich der Schenkel, nun
wak - kelt das Bein, Ge - bär - den da giebt es ver - track - te;
dann klippert's und klappert's mit - un - ter hin - ein, als
schlüg' man die Hölz - lein zum Tak - te.
cresc.
Das kommt nun dem
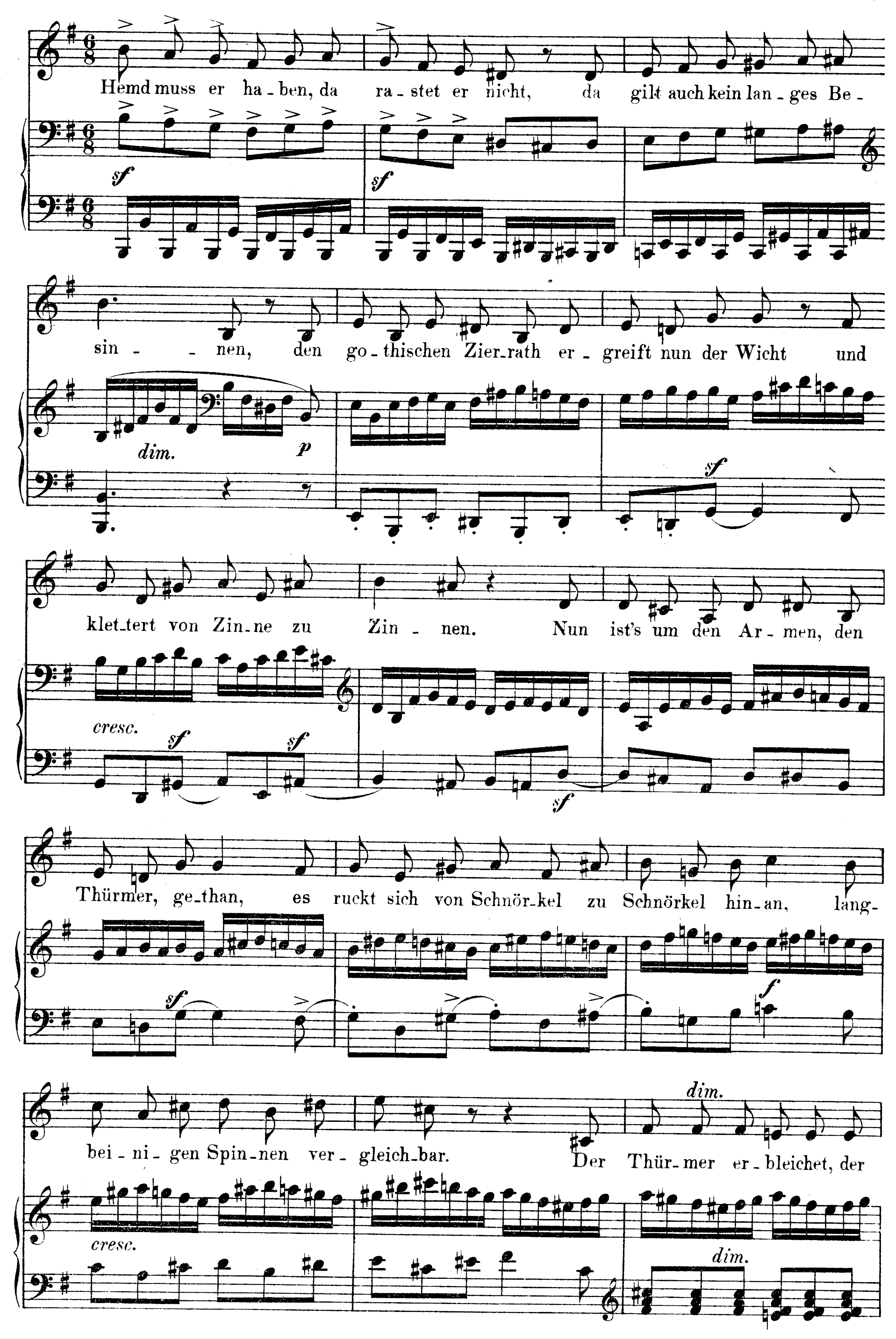

Thürmer so lä - cher-lich vor; da raunt ihm der Schalk, der Ver -
cresc.
su - cher, ins Ohr: Geh! ho - le dir ei - nen der La - ken!
p
dim.
p
Ge -
cresc.
p
than, wie ge - dacht! und er flüch - tet sich schnell nun hin - ter ge -
hei - lig-te Thü - ren. Der Mond und noch immer er
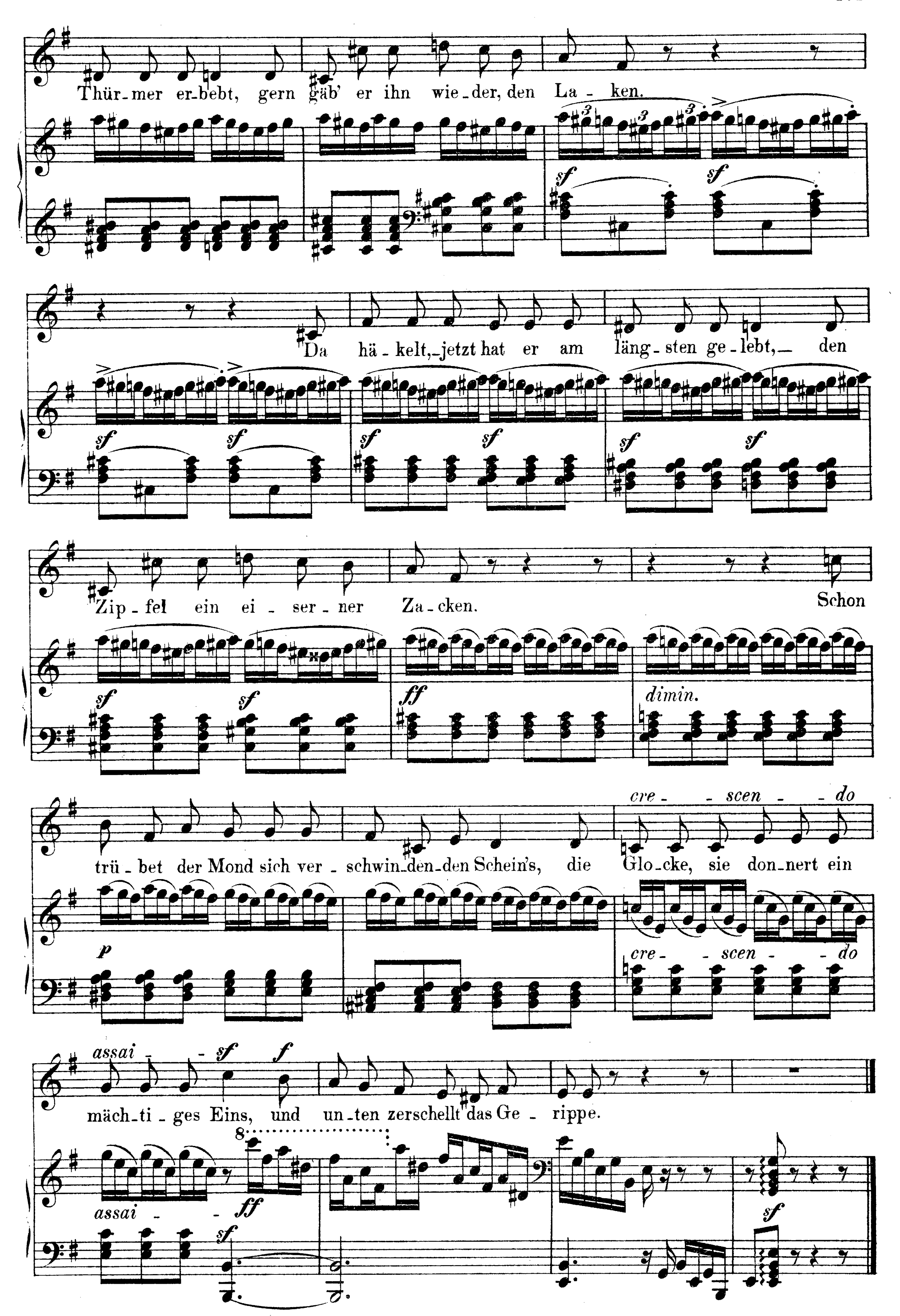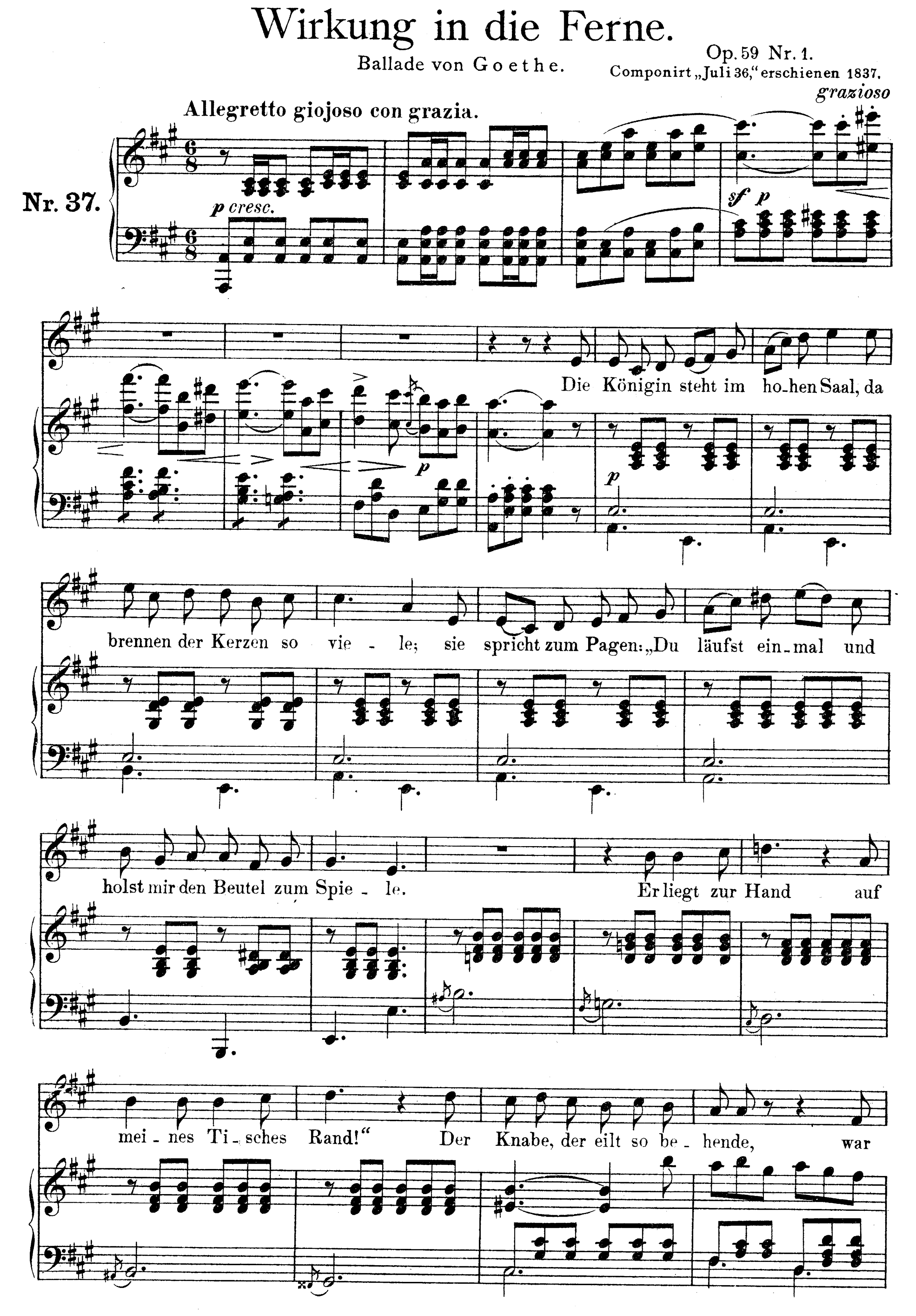


schei - net so hell zum Tanz, den sie schau - der-lich füh - ren.
Doch end - lich ver - lie - ret sich die - ser und der, schleicht
eins nach dem an - dern ge - klei - det ein - her, und husch! ist es
dim.
un - ter dem Ra - sen. Nur
Ei - ner, der trippelt und stol - pert zu - letzt und tap - pet und
sf
sf
sf
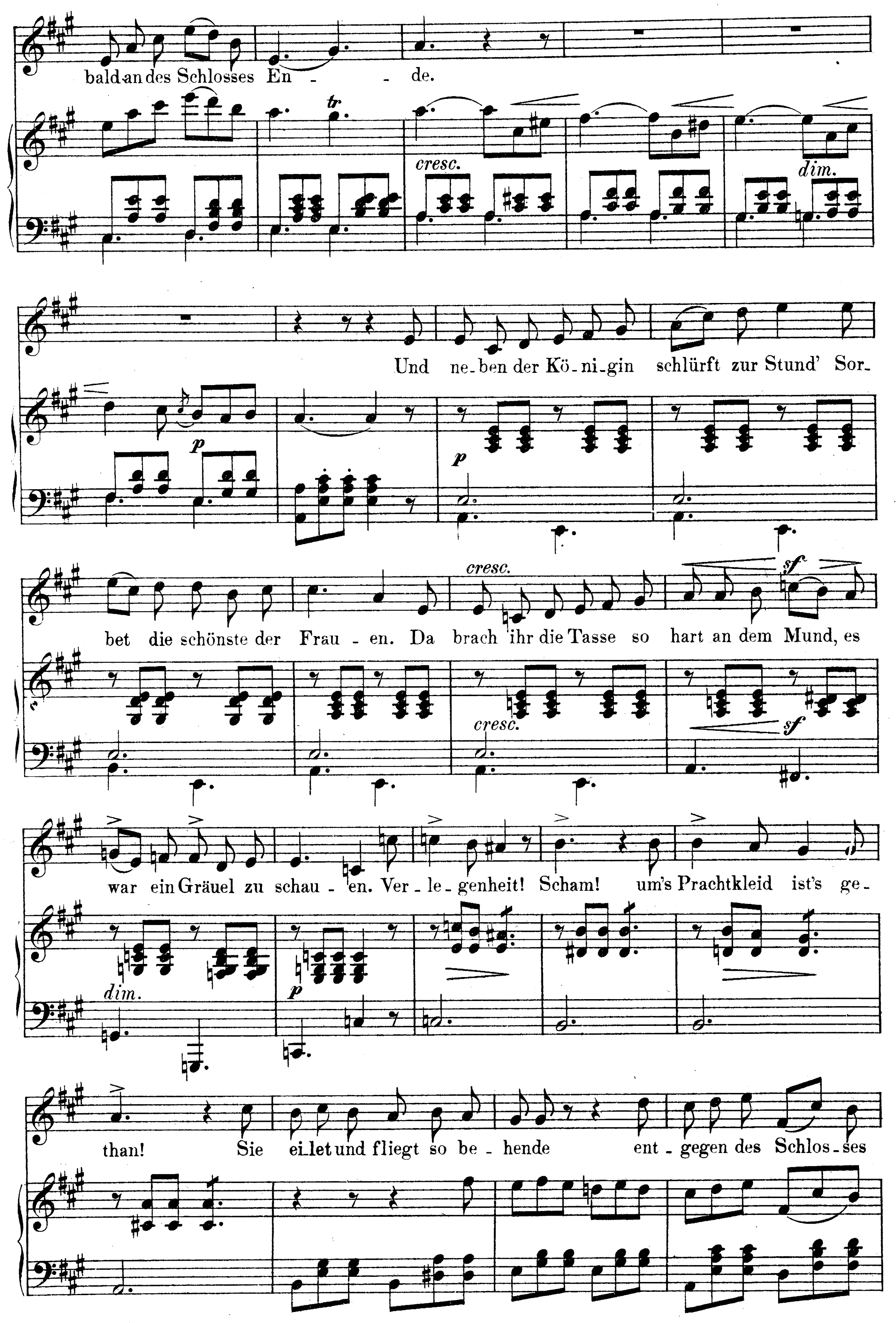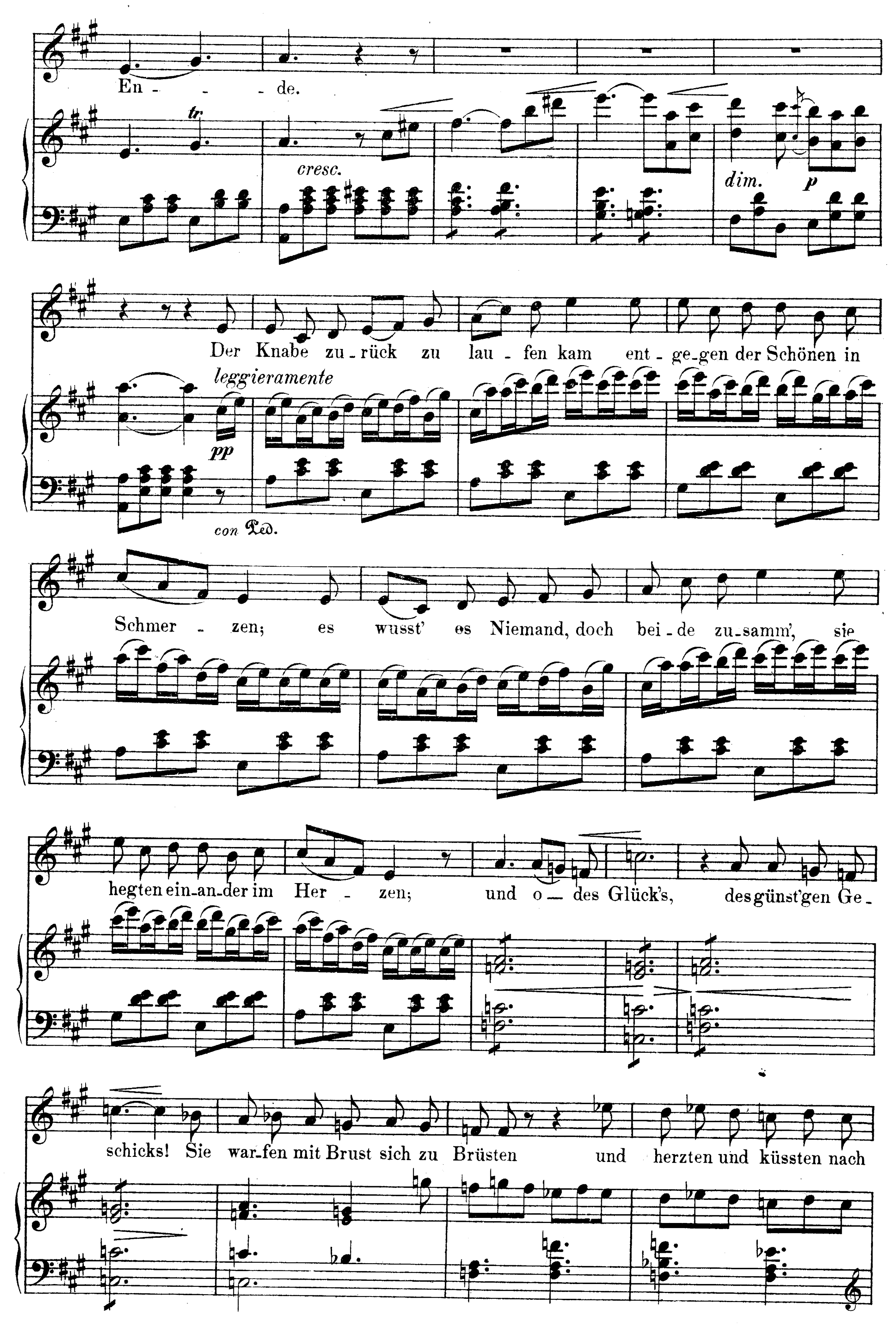


grabst nach den Grüf - ten; doch hat kein Ge - sel-le so
schwer ihn ver - letzt; er wit - tert das Tuch in den Lüf - ten.
cresc.
Er rüt - telt die Thurmthür, sie schlägt ihn zu - rück, ge-
ziert und ge - seg - net, dem Thür - mer zum Glück, sie blinkt von me -
tal - le-nen Kreu - - - zen. Das
cresc.


Hemd muss er ha-ben, da ra-stet er nicht, da gilt auch kein lan-ges Be-
sin - - nen, den go-thischen Zier-rath er-greift nun der Wicht und
klet-tert von Zin-ne zu Zin - nen. Nun ist's um den Ar - men, den
Thürmer, ge-than, es ruckt sich von Schnör-kel zu Schnörkel hin-an, lang-
bei-ni-gen Spin-nen ver-gleich-bar. Der Thür-mer er-bleichet, der
sf
dim.
p
cresc.
f
dim.
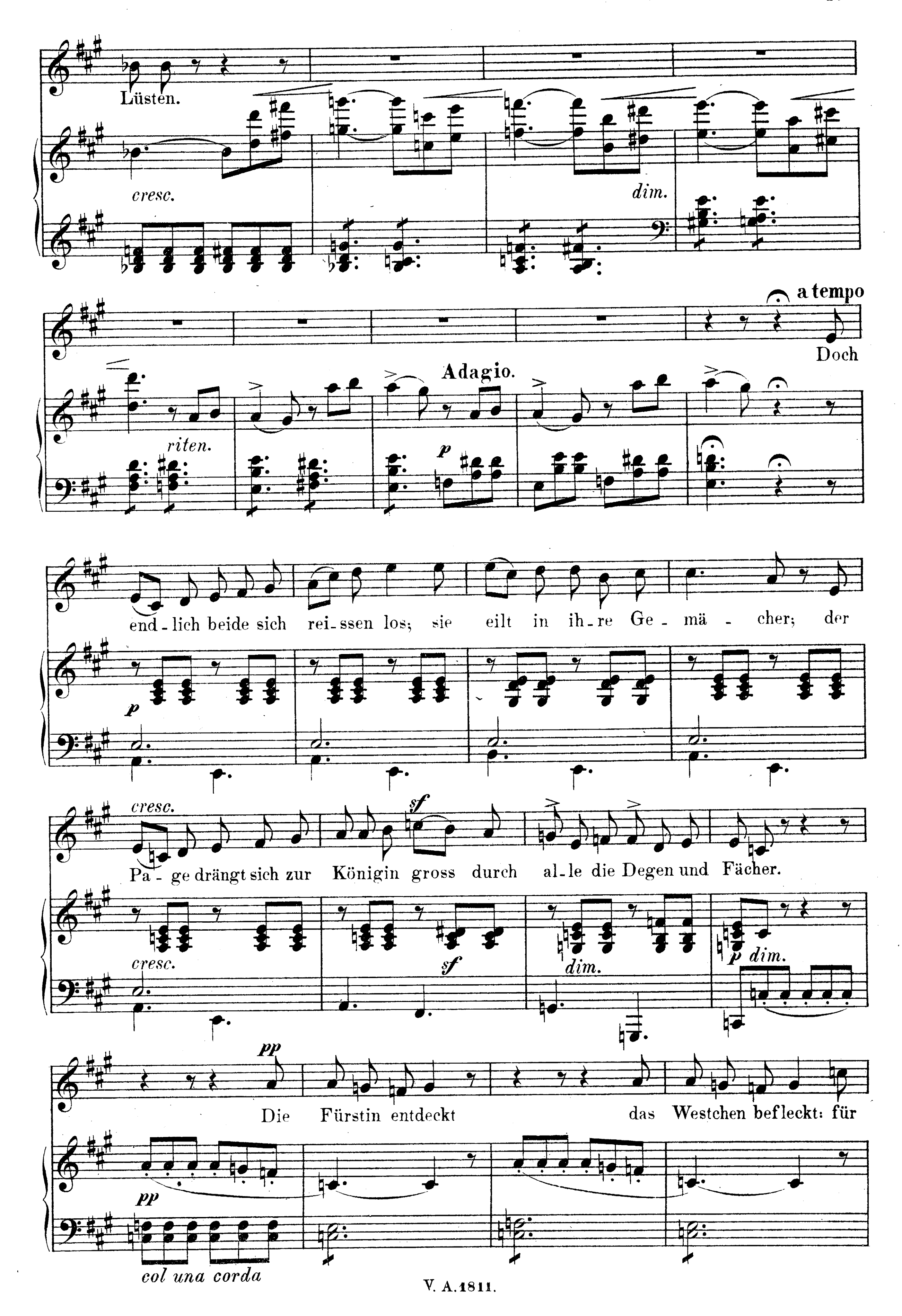

Thür-mer er-bebt, gern gäb' er ihn wie-der, den La-ken.
Da hä-kelt, jetzt hat er am läng-sten ge-lebt, den
Zip-fel ein ei-ser-ner Za-cken.
Schon
trü-bet der Mond sich ver-schwin-den-den Schein's, die Glo-cke, sie don-nert ein
mäch-ti-ges Eins, und un-ten zerschellt das Ge-rippe.
cre-scen-do
assai
dimin.
p
sf
ff
f
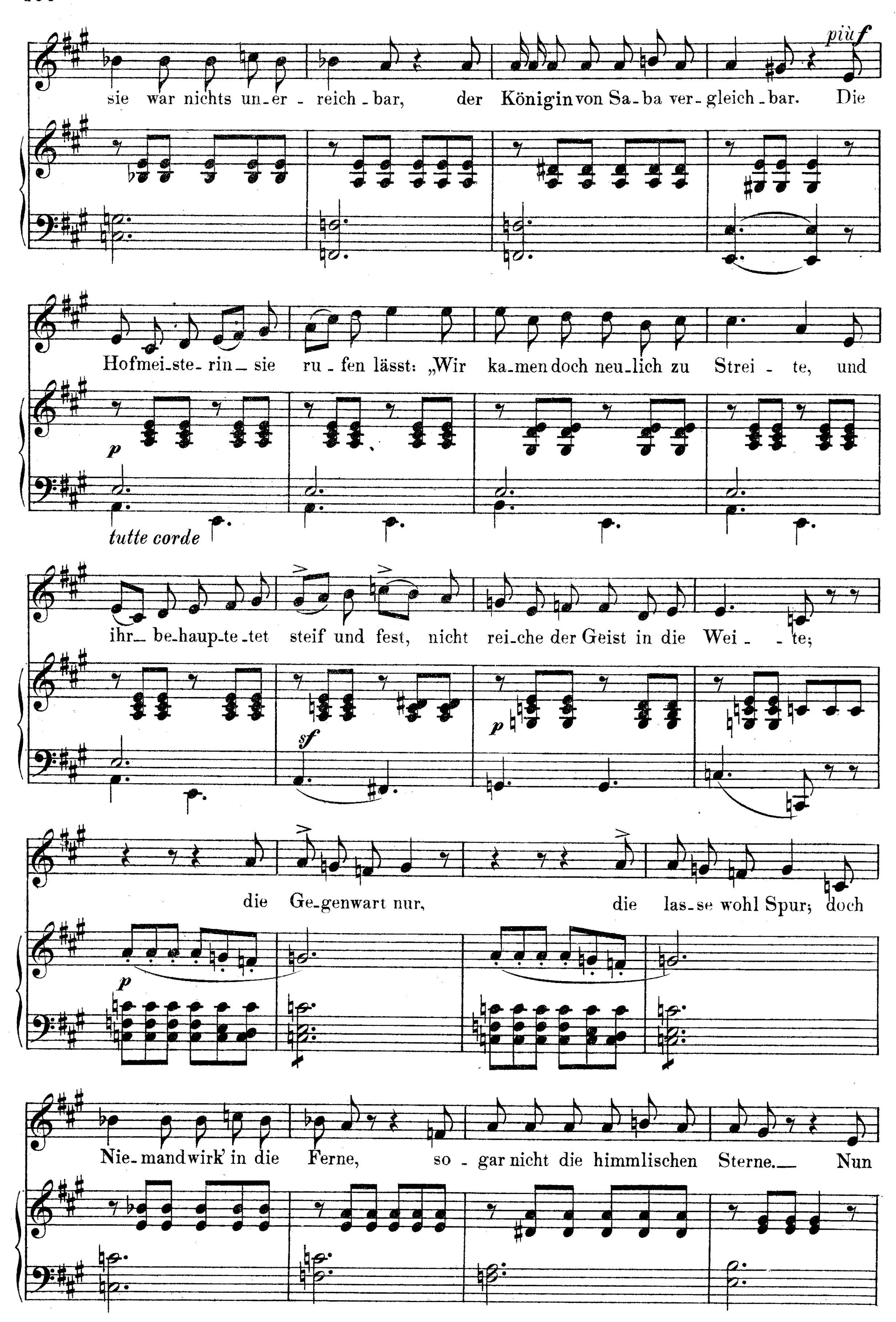

Wirkung in die Ferne.
Ballade von Goethe.
Op. 59 Nr. 1.
Componirt „Juli 36," erschienen 1837.
Nr. 37.
Allegretto giojoso con grazia.
grazioso
p cresc.
sf p
p
Die Königin steht im hohen Saal, da
brennen der Kerzen so viele; sie spricht zum Pagen: „Du läufst einmal und
holst mir den Beutel zum Spiele.
Er liegt zur Hand auf
meines Tisches Rand!"
Der Knabe, der eilt so behende, war
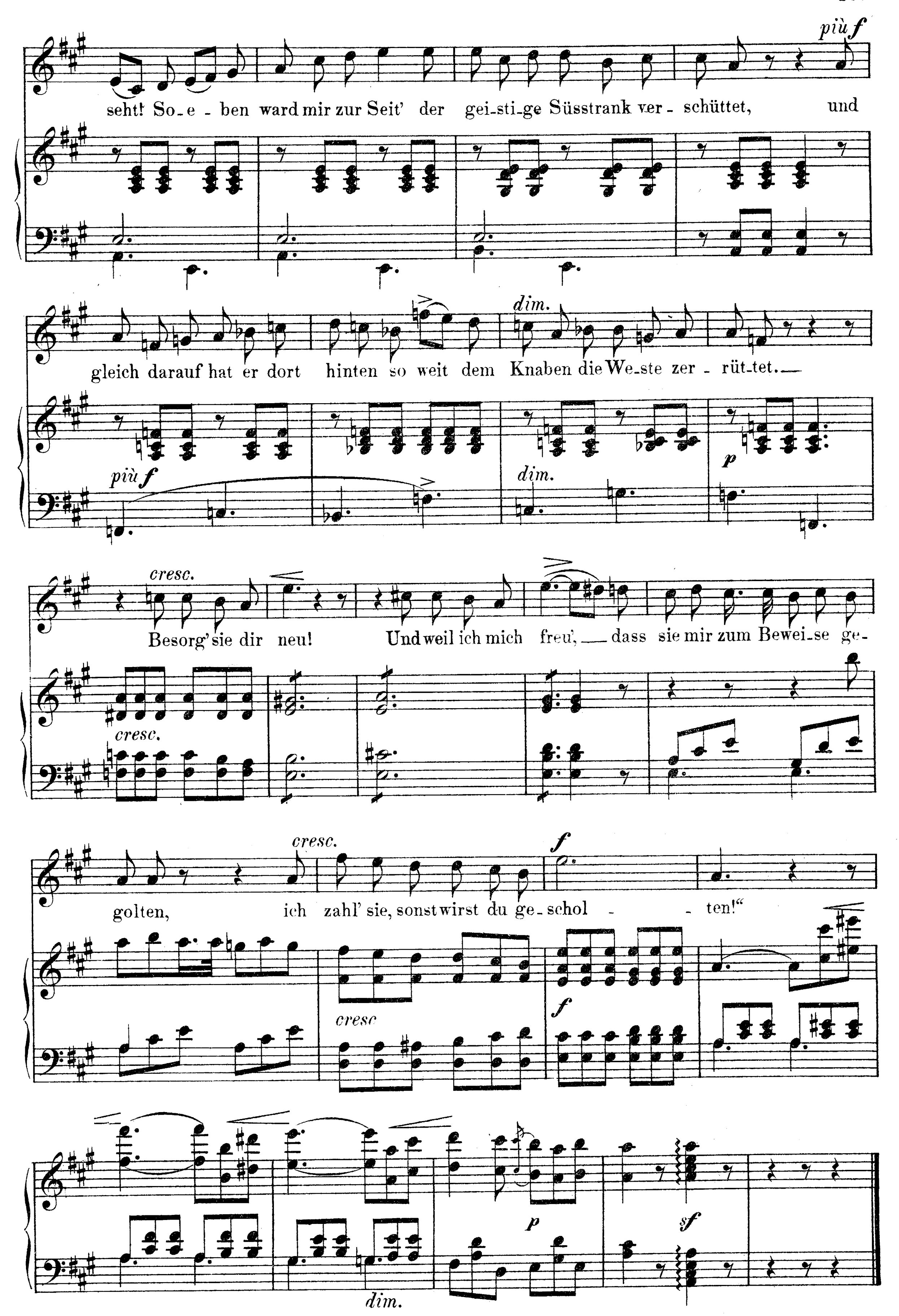

bald an des Schlosses En - de.
cresc.
dim.
p
Und ne-ben der Kö-ni-gin schlürft zur Stund' Sor-
bet die schönste der Frau - en. Da brach ihr die Tasse so hart an dem Mund, es
cresc.
sf
war ein Gräuel zu schau - en. Ver - le - genheit! Scham! um's Prachtkleid ist's ge-
dim.
than! Sie ei-let und fliegt so be - hende ent - gegen des Schlos-ses



En - - de.
tr
cresc.
dim.
p
Der Knabe zu-rück zu lau-fen kam ent-ge-gen der Schönen in
leggieramente
pp
con Ped.
Schmer - zen; es wusst' es Niemand, doch bei-de zu-samm', sie
hegten ein-an-der im Her - zen; und o — des Glück's, des günst'gen Ge-
schicks! Sie war-fen mit Brust sich zu Brüsten und herzten und küssten nach


Lüsten.
cresc.
dim.
a tempo
Doch
Adagio.
riten.
p
end-lich beide sich rei-ssen los; sie eilt in ih-re Ge-mä-cher; der
p
cresc.
Pa-ge drängt sich zur Königin gross durch al-le die Degen und Fächer.
sf
cresc.
sf
dim.
p dim.
pp
Die Fürstin entdeckt das Westchen befleckt: für
pp
col una corda
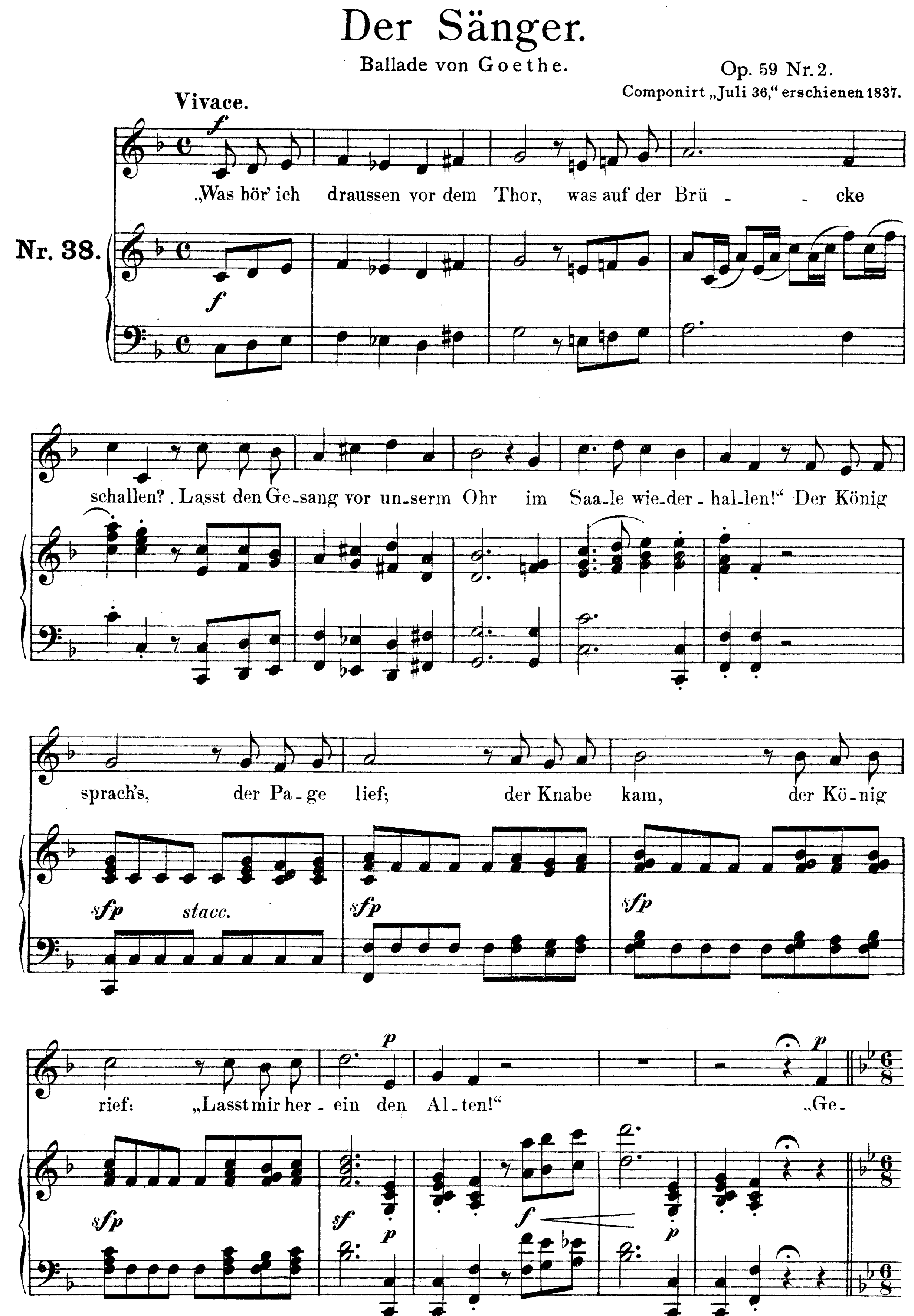

più f
sie war nichts un-er-reich-bar, der Königin von Sa-ba ver-gleich-bar. Die
Hofmei-ste-rin- sie ru-fen lässt: „Wir ka-men doch neu-lich zu Strei-te, und
p
tutte corde
ihr- be-haup-te-tet steif und fest, nicht rei-che der Geist in die Wei-te;
sf
p
die Ge-genwart nur, die las-se wohl Spur; doch
p
Nie-mand wirk' in die Ferne, so-gar nicht die himmlischen Sterne.— Nun
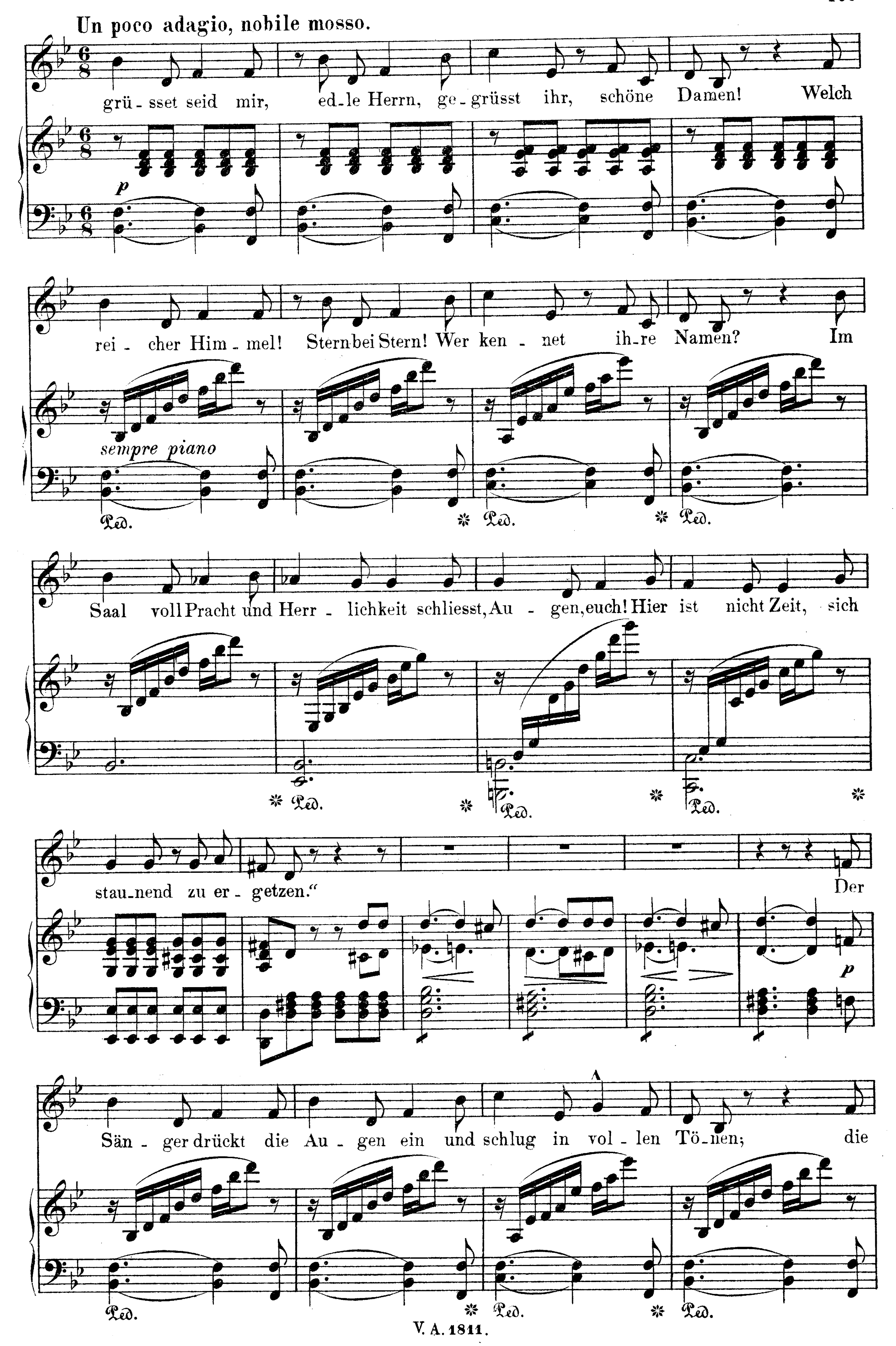

più f
seht! So-e-ben ward mir zur Seit' der gei-sti-ge Süsstrank ver-schüttet, und
gleich darauf hat er dort hinten so weit dem Knaben die We-ste zer-rüt-tet.
più f
dim.
dim.
p
cresc.
Besorg' sie dir neu! Und weil ich mich freu', dass sie mir zum Bewei-se ge-
cresc.
cresc.
golten, ich zahl' sie, sonst wirst du ge-schol - ten!"
cresc
f
f
p
sf
dim.
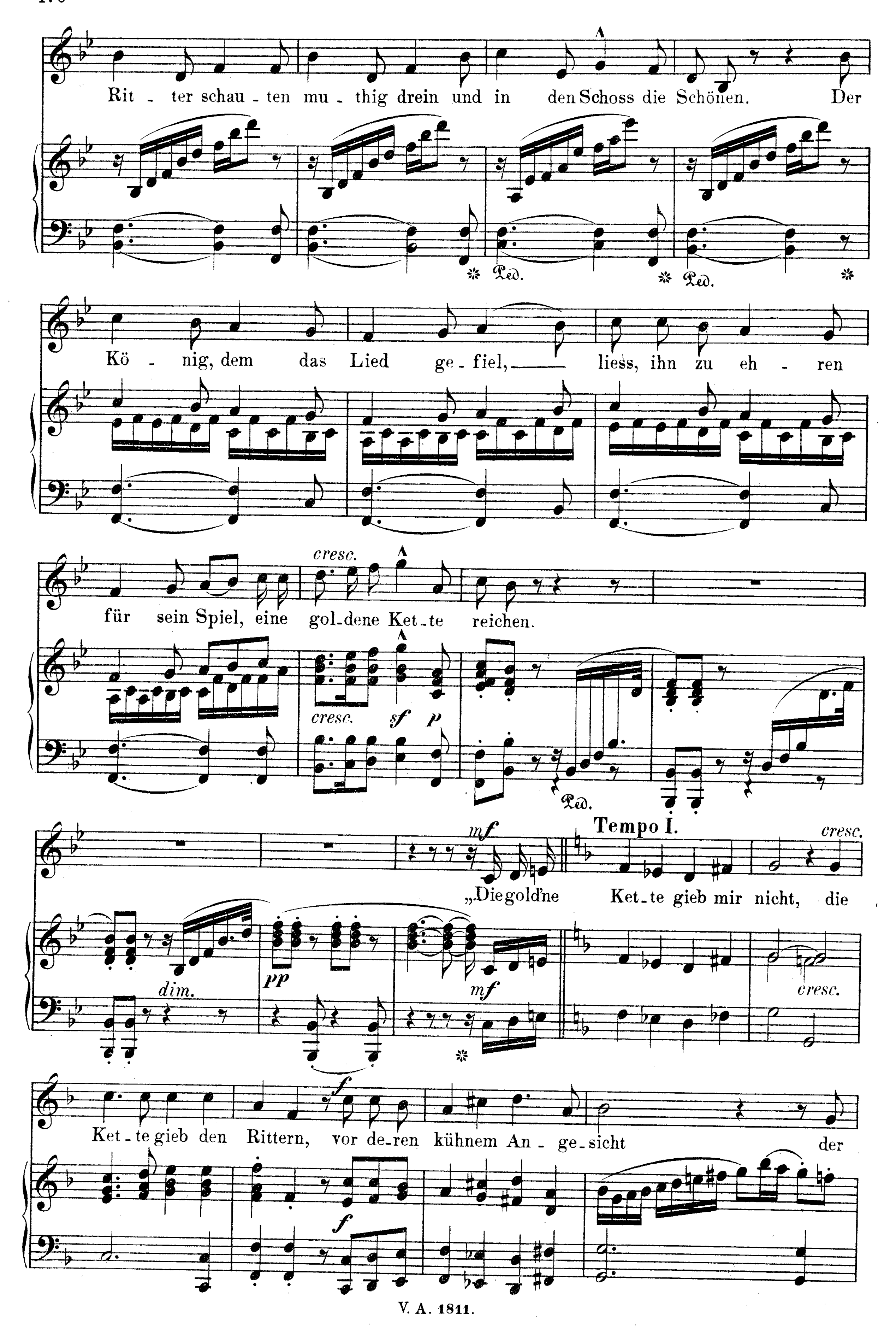
Der Sänger.
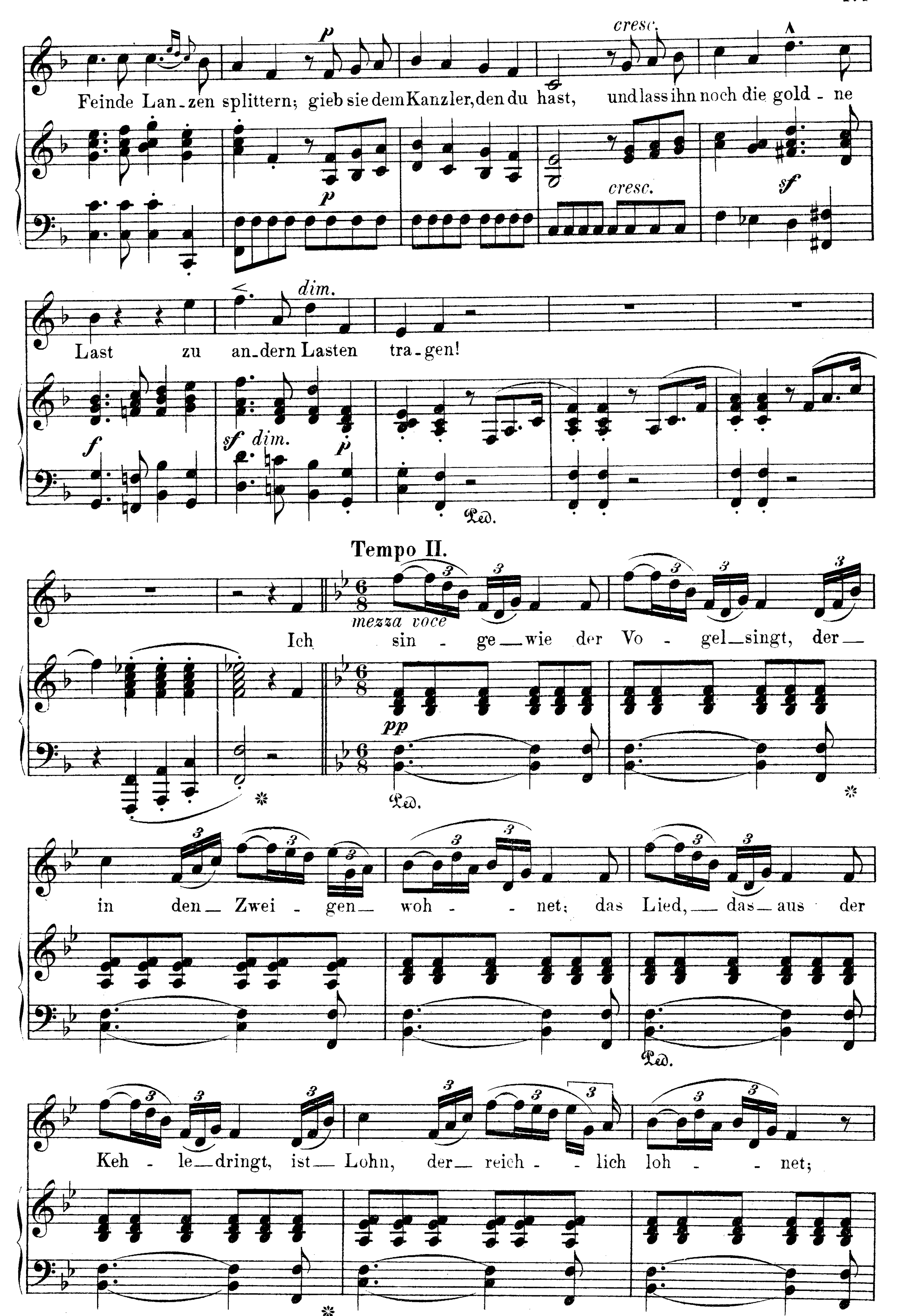
Ballade von Goethe.
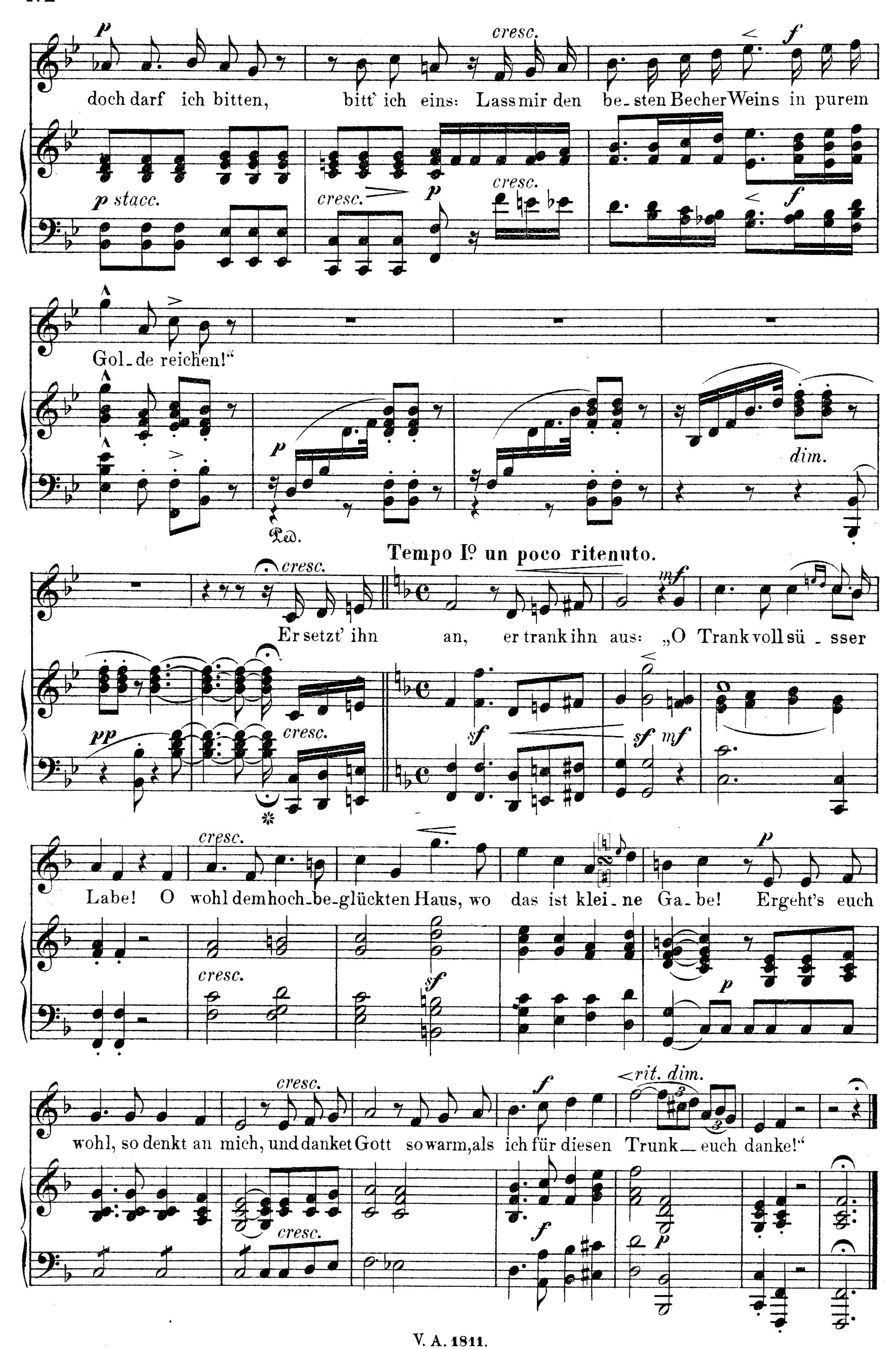
Op. 59 Nr. 2.
Componirt „Juli 36," erschienen 1837.




Un poco adagio, nobile mosso.
grüsset seid mir, ed-le Herrn, ge-grüsst ihr, schöne Damen! Welch
p
rei - cher Him - mel! Stern bei Stern! Wer ken - net ih-re Namen? Im
sempre piano
Saal voll Pracht und Herr - lichkeit schliesst, Au - gen, euch! Hier ist nicht Zeit, sich
stau-nend zu er - getzen." Der
p
Sän - ger drückt die Au - gen ein und schlug in vol - len Tö-nen; die


Rit - ter schau - ten mu - thig drein und in den Schoss die Schönen. Der
Kö - nig, dem das Lied ge - fiel, liess, ihn zu eh - ren
für sein Spiel, eine gol - dene Ket - te reichen.
cresc.
sf
p
mf
dim.
pp
Tempo I.
„Die gold'ne Ket - te gieb mir nicht, die
Ket - te gieb den Rittern, vor de - ren kühnem An - ge - sicht der
f


Feinde Lan_zen splittern; gieb sie dem Kanzler, den du hast, und lass ihn noch die gold - ne
cresc.
p
Last zu an_dern Lasten tra_gen!
dim.
sf dim.
Tempo II.
mezza voce
Ich sin - ge_wie der Vo - gel_singt, der_
pp
in den_Zwei - gen_ woh - - net; das Lied,_das_aus der
Keh - le_dringt, ist_Lohn, der_reich - - lich loh - - net;
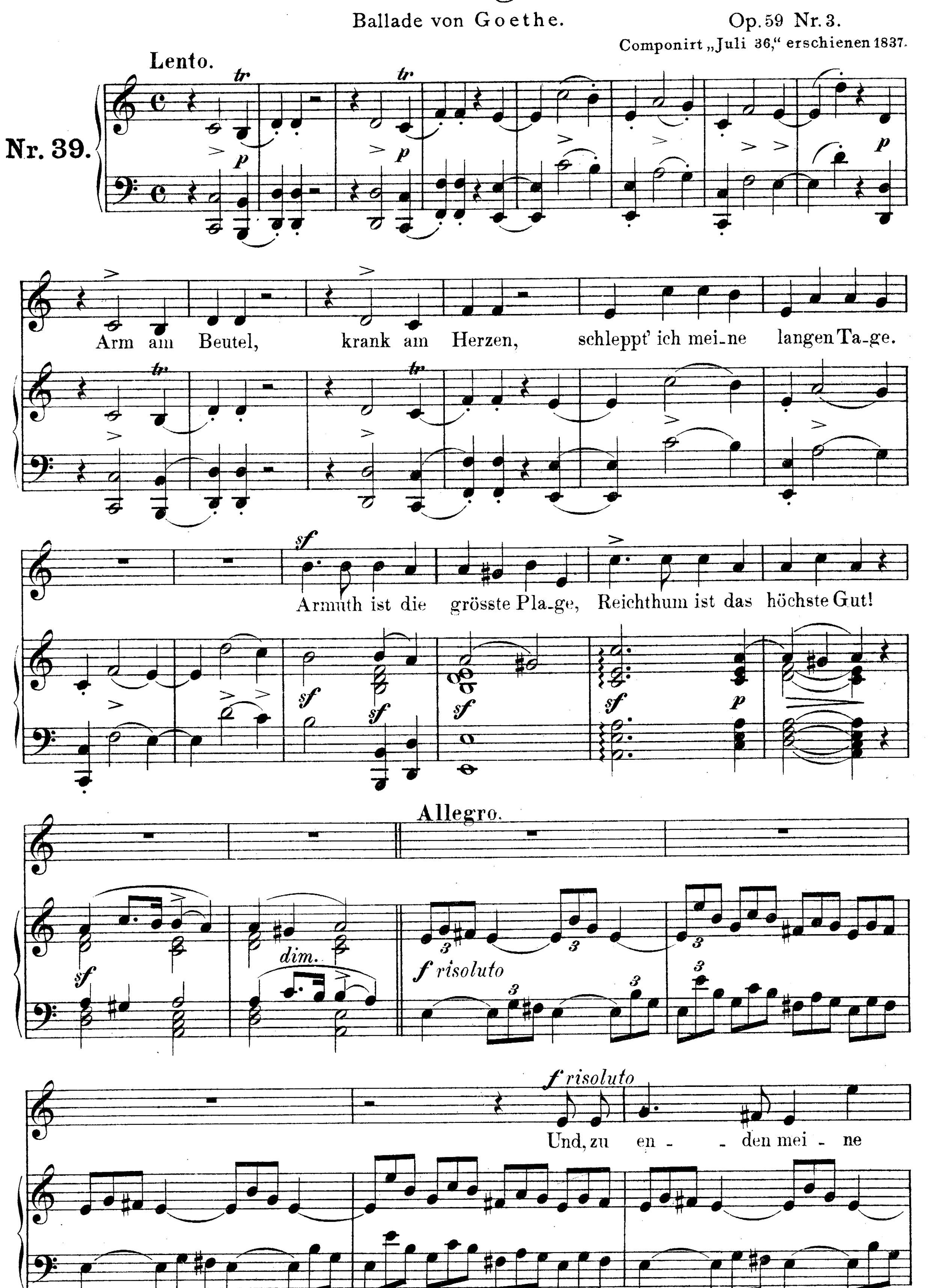

doch darf ich bitten, bitt' ich eins: Lass mir den be_sten Becher Weins in purem
Gol_de reichen!"
Tempo Iº un poco ritenuto.
Er setzt' ihn an, er trank ihn aus: „O Trank voll sü_sser
Labe! O wohl dem hoch_be_glückten Haus, wo das ist klei_ne Ga_be! Ergeht's euch
wohl, so denkt an mich, und danket Gott so warm, als ich für diesen Trunk_ euch danke!"
cresc.
p stacc.
dim.
rit. dim.
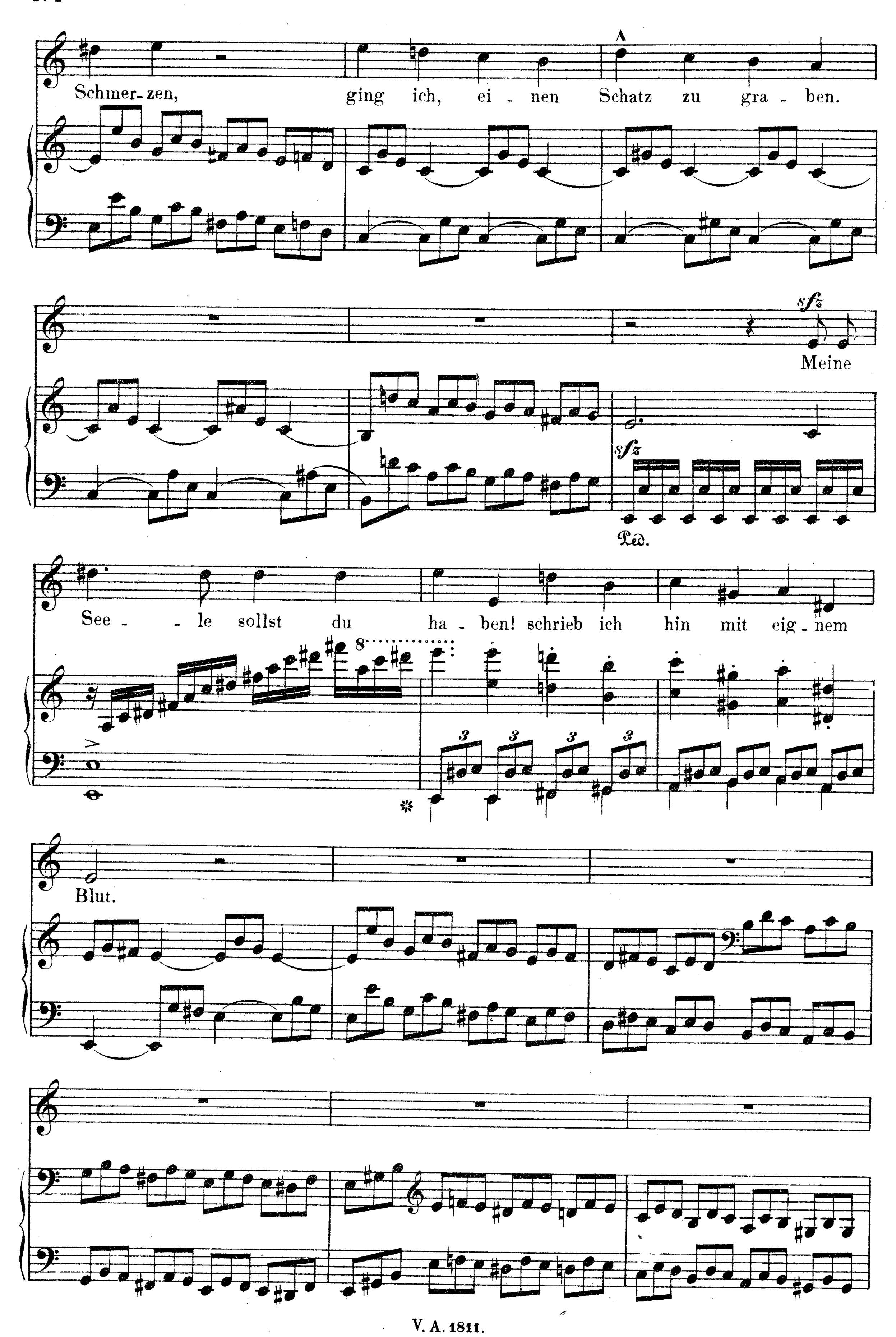
Der Schatzgräber.

Ballade von Goethe. Op. 59 Nr. 3.
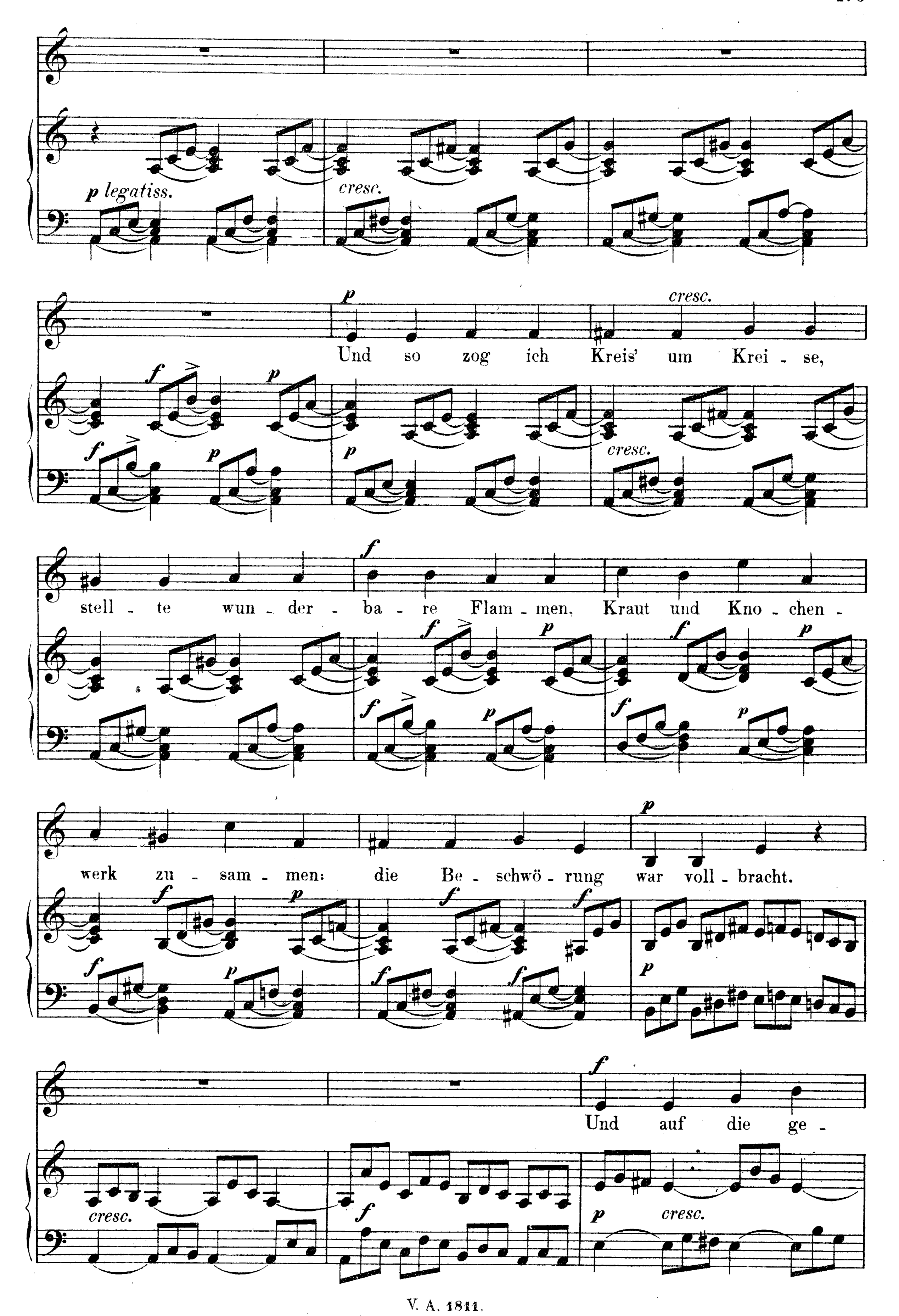
Componirt „Juli 36," erschienen 1837.
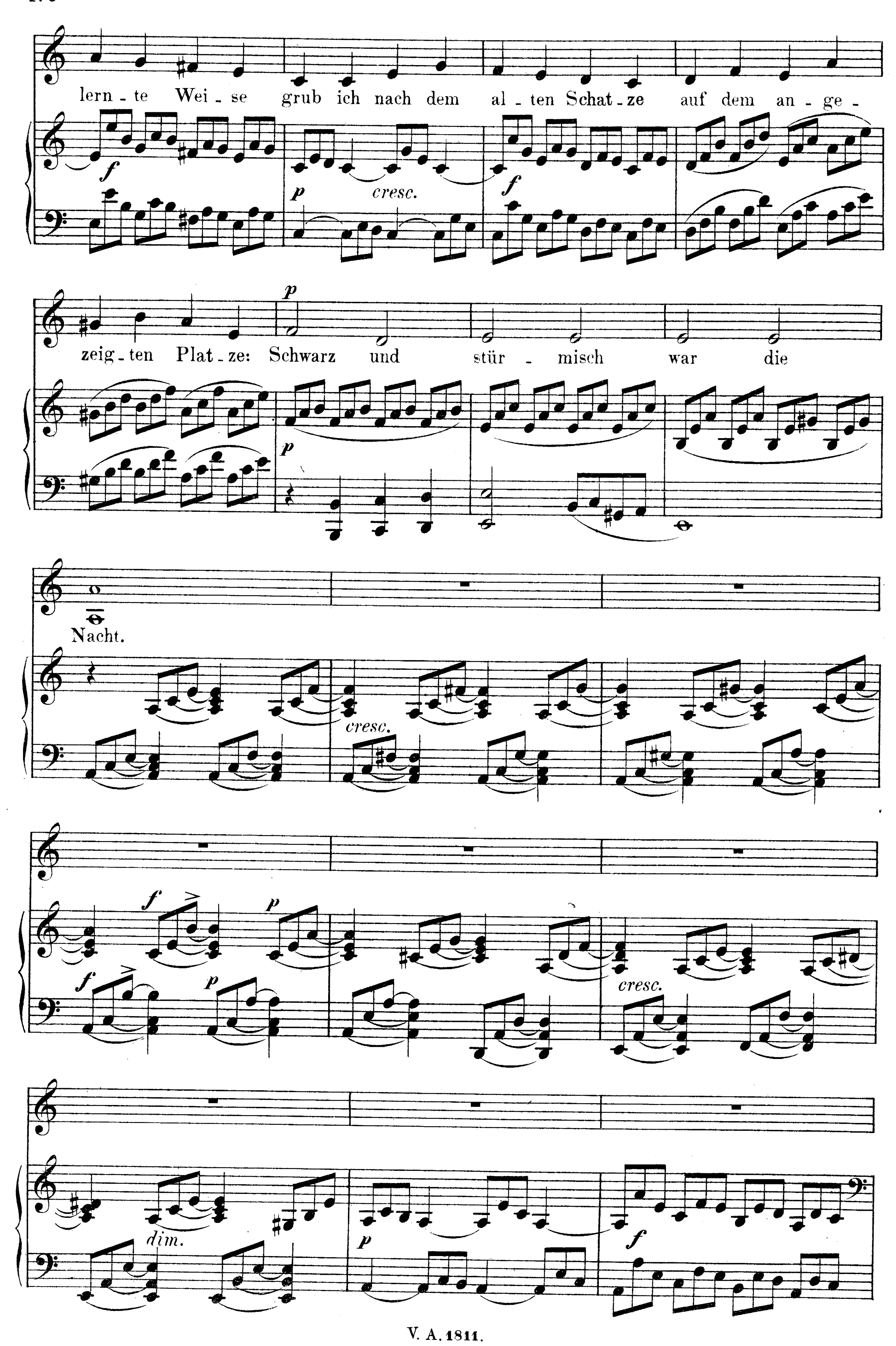
Nr. 39.
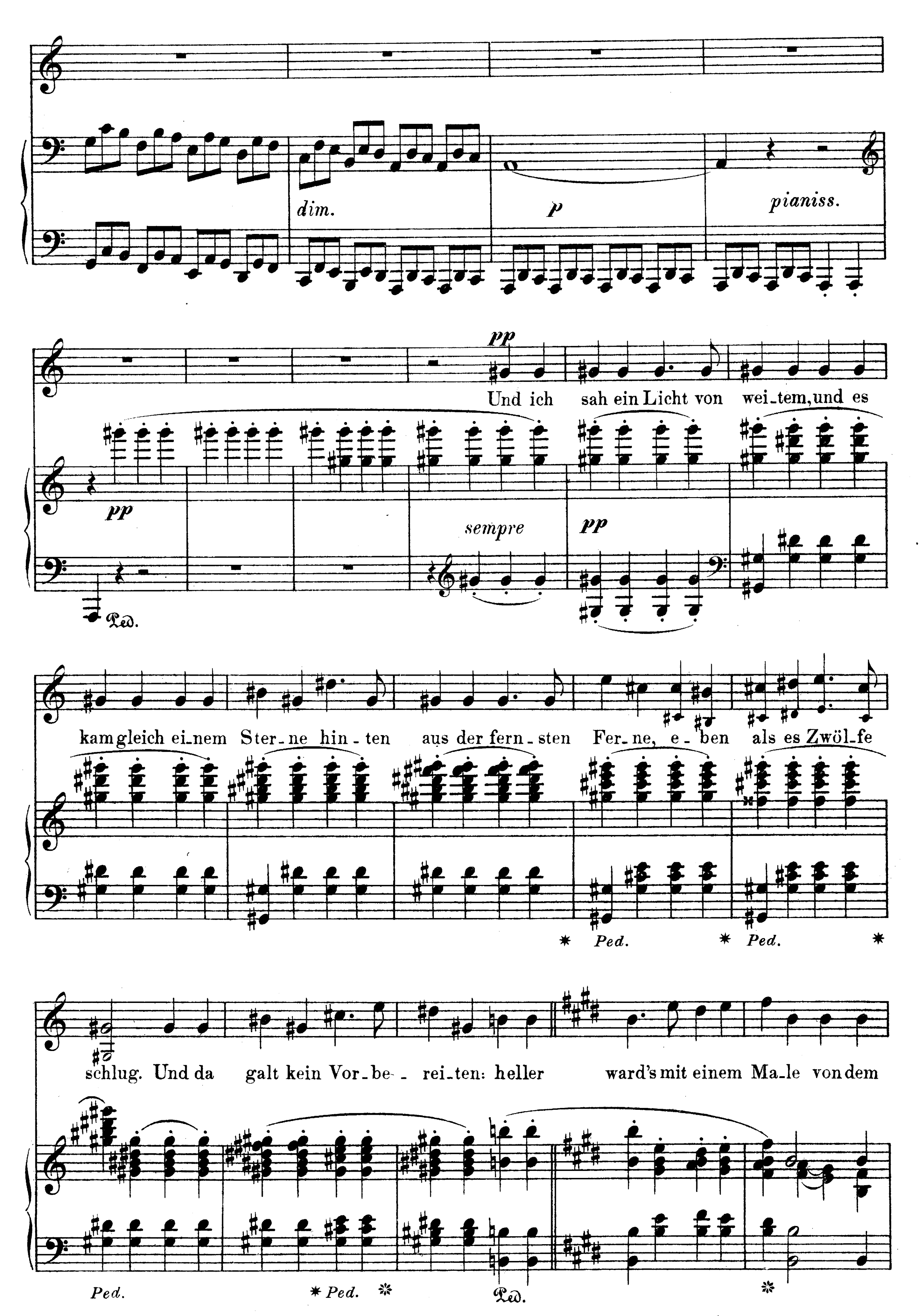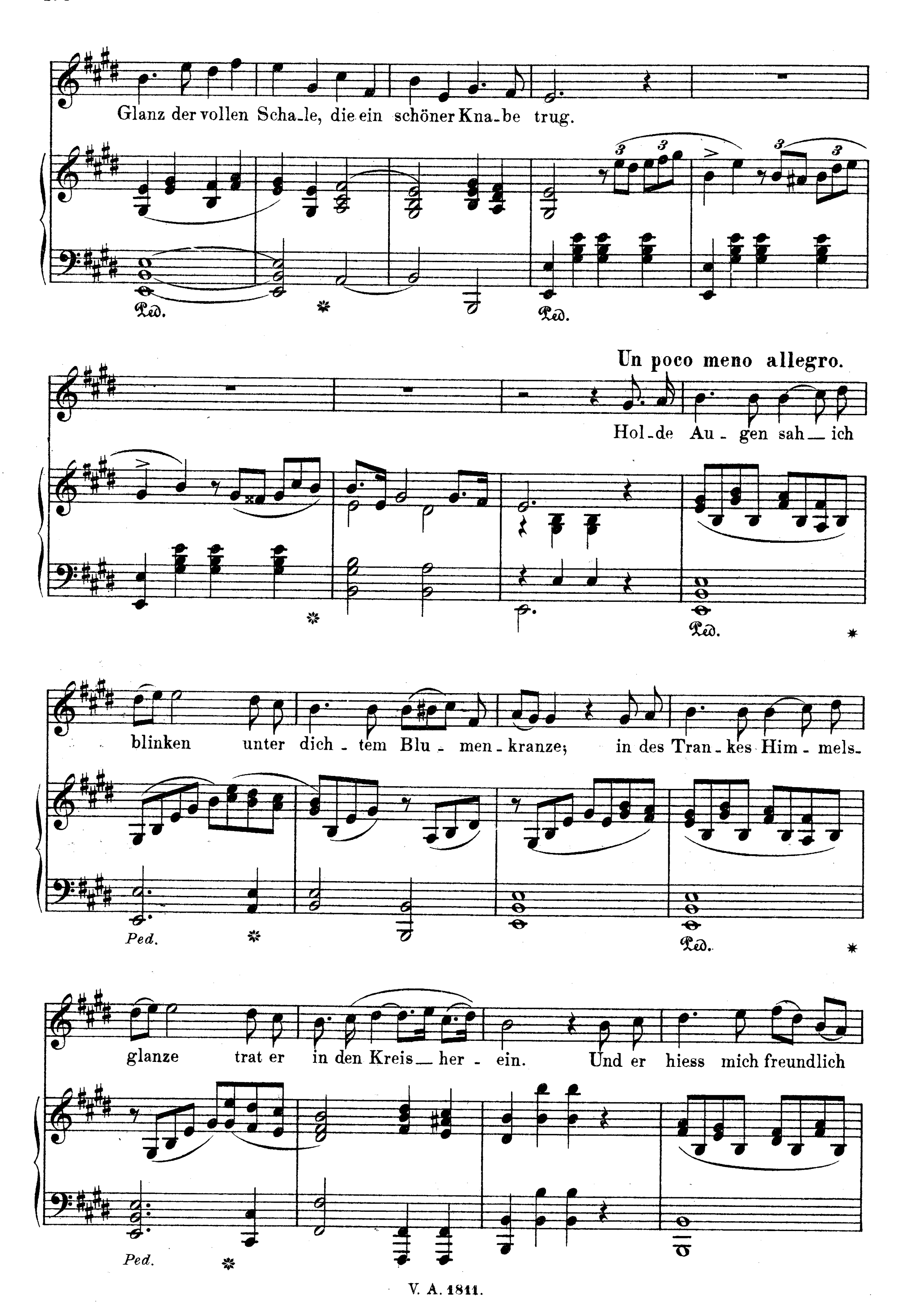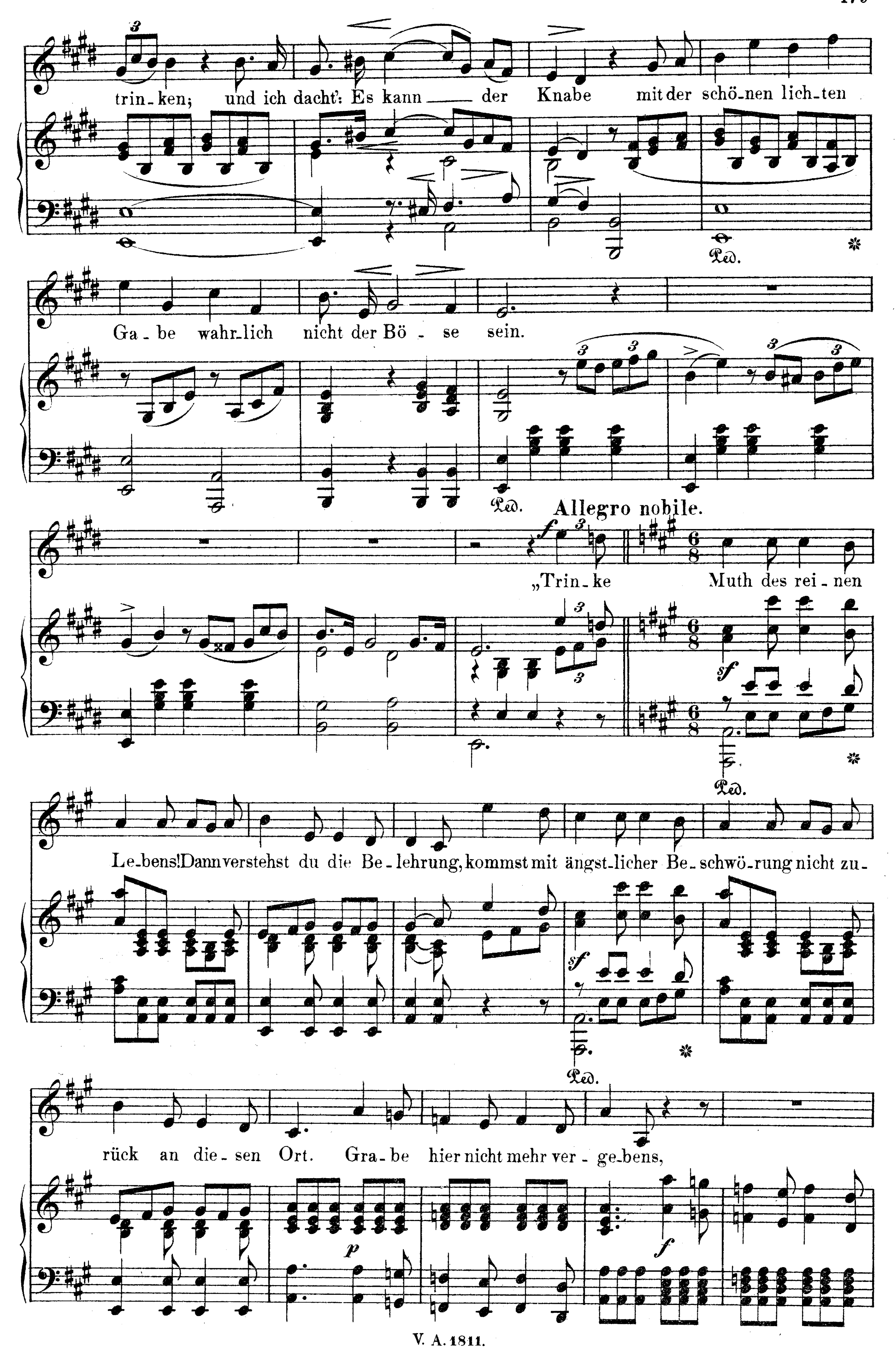




Schmer-zen, ging ich, ei-nen Schatz zu gra-ben.
sfz
Meine
sfz
Ped.
See-le sollst du ha-ben! schrieb ich hin mit eig-nem
8
3
Blut.
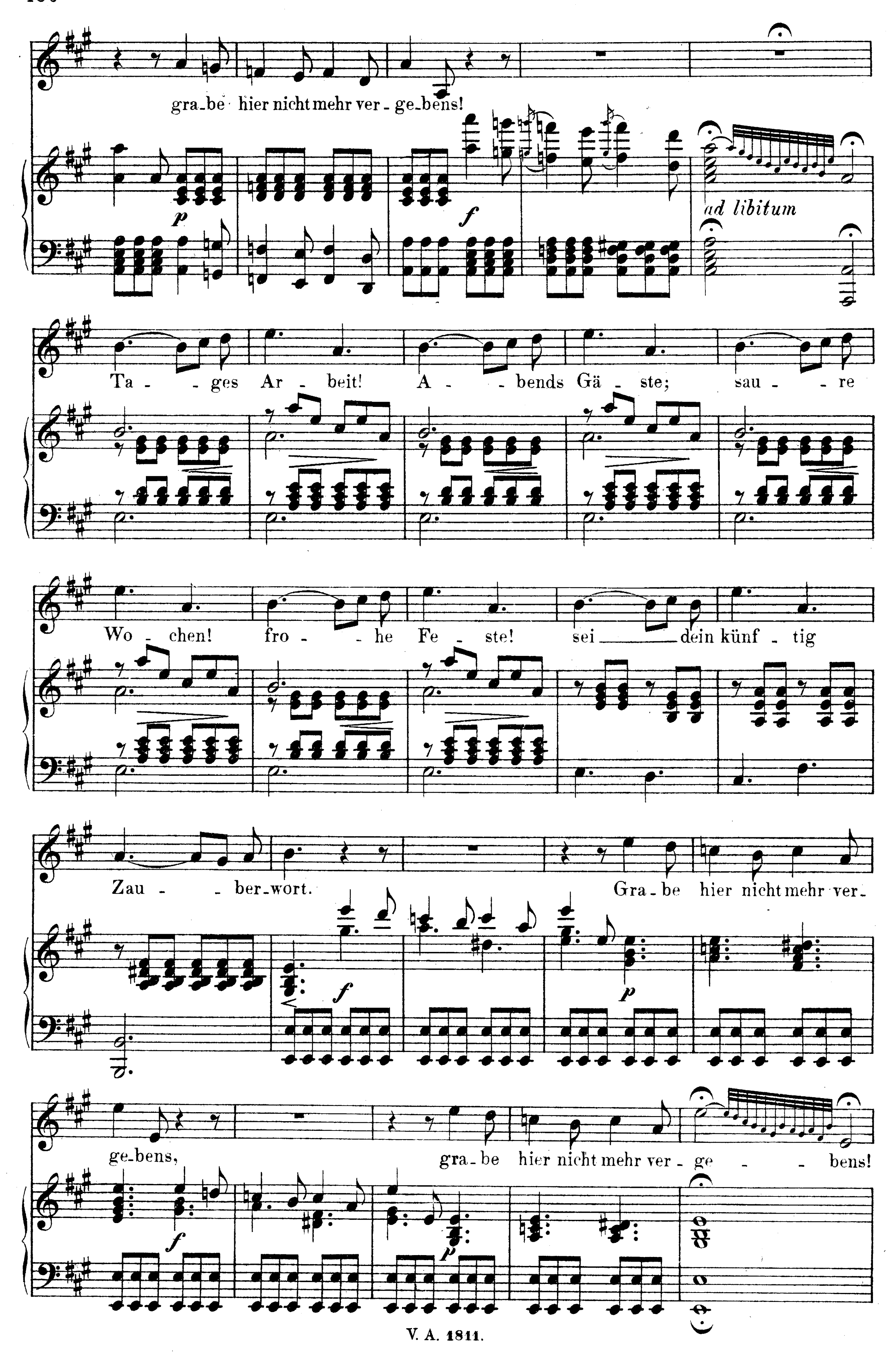

p legatiss.
cresc.
Und so zog ich Kreis' um Krei - se,
stell - te wun - der - ba - re Flam - men, Kraut und Kno - chen -
werk zu - sam - men: die Be - schwö - rung war voll - bracht.
Und auf die ge -
cresc.
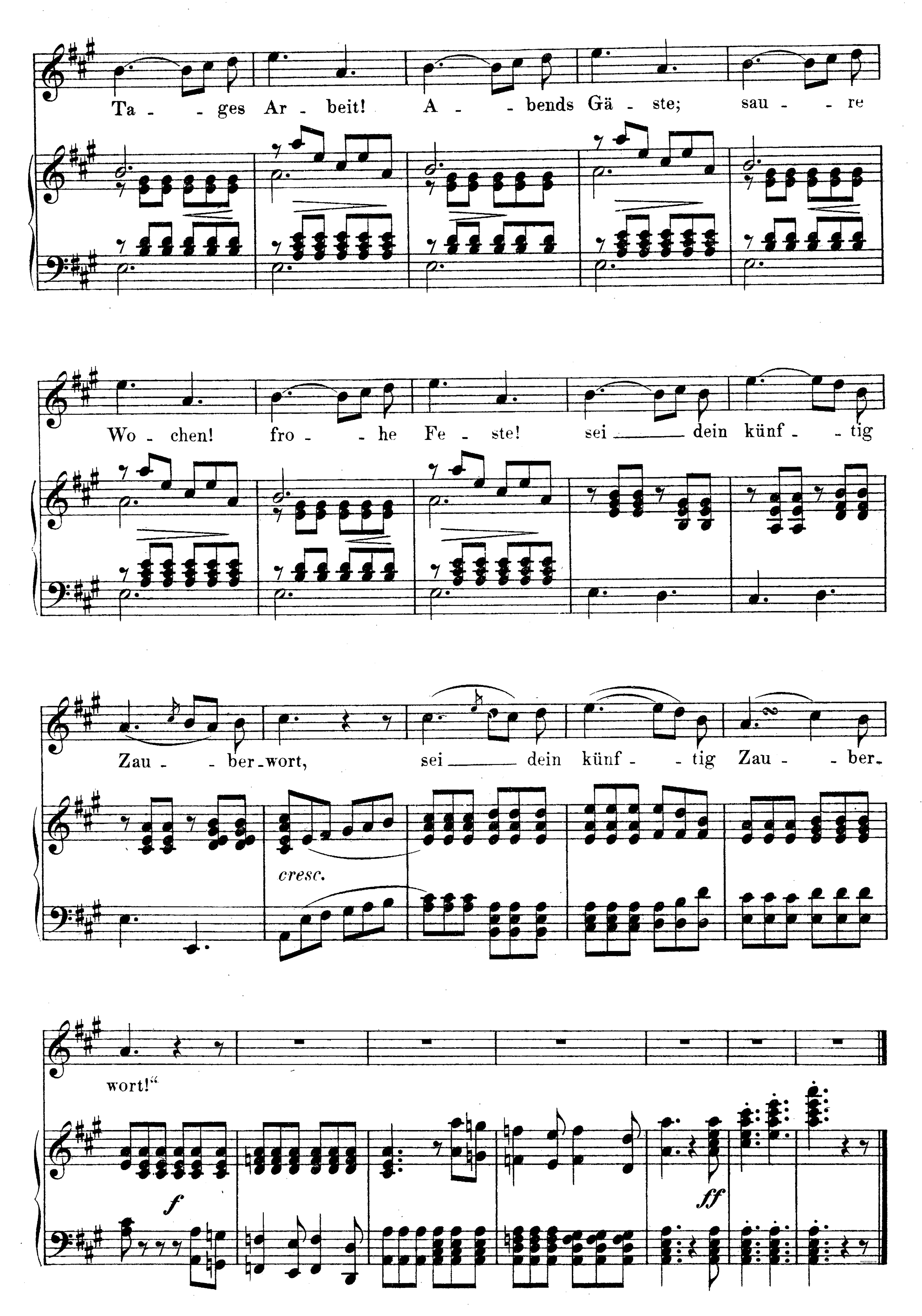

lern - te Wei - se grub ich nach dem al - ten Schat - ze auf dem an - ge -
f
p
cresc.
f
zeig - ten Plat - ze: Schwarz und stür - misch war die
p
p
Nacht.
cresc.
f
p
f
p
cresc.
dim.
p
f


dim.
p
pianiss.
pp
Und ich sah ein Licht von wei-tem, und es
sempre
Ped.
kam gleich ei-nem Ster-ne hin-ten aus der fern-sten Fer-ne, e-ben als es Zwöl-fe
Ped.
schlug. Und da galt kein Vor-be-rei-ten: heller ward's mit einem Ma-le von dem
Ped.


Glanz der vollen Scha_le, die ein schöner Kna_be trug.
Un poco meno allegro.
Hol_de Au_gen sah_ich
blinken unter dich_tem Blu_men_kranze; in des Tran_kes Him_mels_
glanze trat er in den Kreis_her_ein. Und er hiess mich freundlich
Ped.


trin-ken; und ich dacht': Es kann der Knabe mit der schö-nen lich-ten
Ga-be wahr-lich nicht der Bö-se sein.
Allegro nobile.
„Trin-ke Muth des rei-nen
Le-bens! Dann verstehst du die Be-lehrung, kommst mit ängst-licher Be-schwö-rung nicht zu-
rück an die-sen Ort. Gra-be hier nicht mehr ver-ge-bens,


gra_be hier nicht mehr ver_ge_bens!
p
f
ad libitum
Ta - ges Ar - beit! A - bends Gä - ste; sau - re
Wo - chen! fro - he Fe - ste! sei dein künf - tig
Zau - ber_wort.
Gra_be hier nicht mehr ver_
f
p
ge_bens,
gra_be hier nicht mehr ver - ge - - bens!
f
p



Ta - ges Ar - beit! A - bends Gä - ste; sau - re
Wo - chen! fro - he Fe - ste! sei dein künf - tig
Zau - ber-wort, sei dein künf - tig Zau - ber-
wort!“
cresc.
f
ff